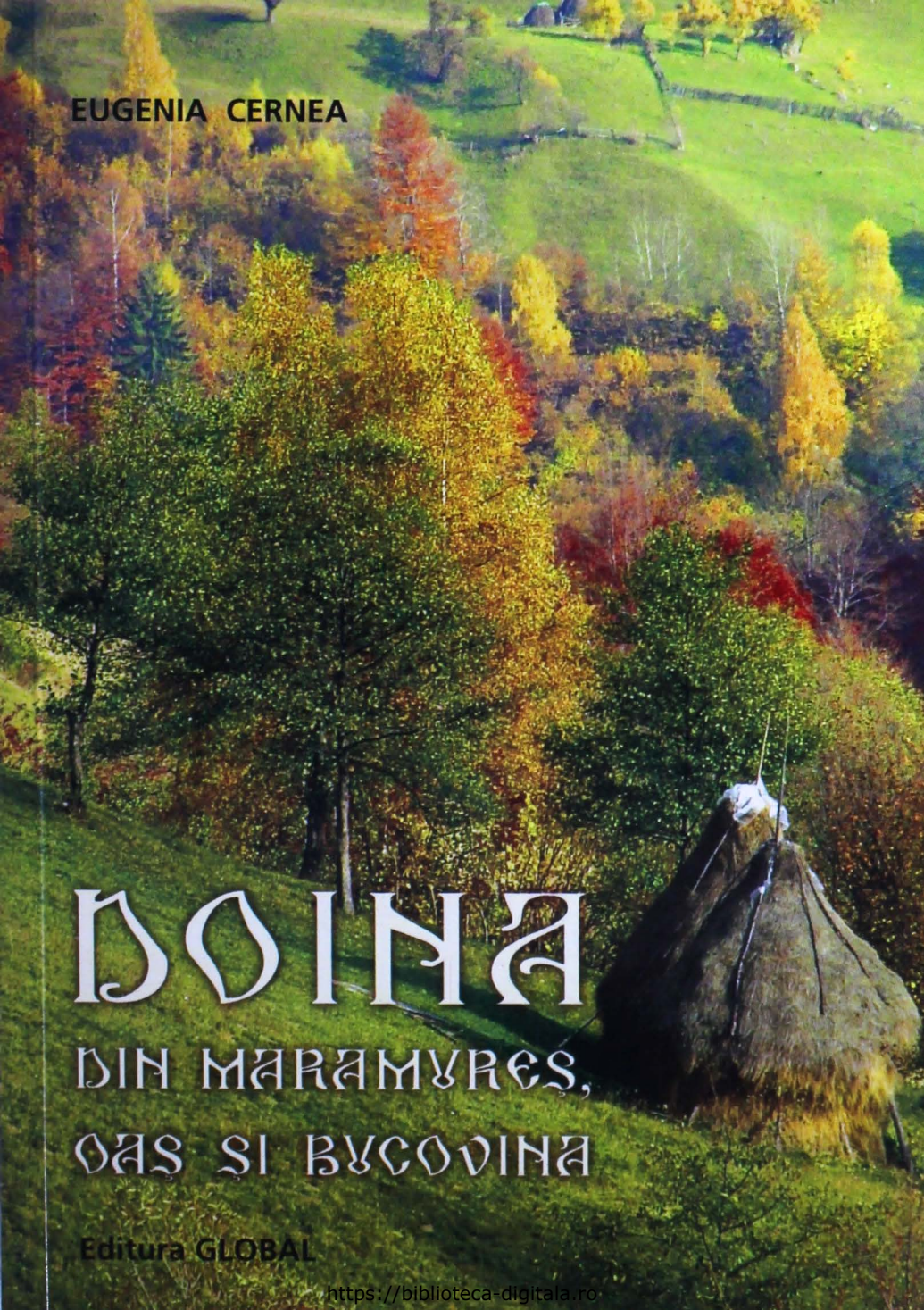
EUGENIA CERNEA



DOINA

DIN MARAMUREȘ, OAȘ ȘI BUCOVINA

Editura GLOBAL

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MINISTERUL CULTURII ȘI
PATRIMONIULUI NAȚIONAL

Comisia Națională pentru
Salvgardarea Patrimoniului Cultural Imaterial

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR
„CONSTANTIN BRĂILOIU"

EUGENIA CERNEA

DOINA DIN MARAMUREȘ, OAȘ ȘI BUCOVINA

EDIȚIE CRITICĂ

Lucrare îngrijită de CONSTANTIN SECARĂ

Editura GLOBAL
București, 2011

https://biblioteca-digitala.ro

Copyright © Institutul de Etnografie și Folclor
„Constantin Brăiloiu", 2011
Toate drepturile asupra acestei ediții sunt
rezervate institutului.

Tehnoredactare, copertă și grafică:
Gabriel NICULA

ISBN: 978-606-92922-3-5

https://biblioteca-digitala.ro

Eugenia Cernea

DOINA
DIN MARAMUREȘ, OAȘ ȘI BUCOVINA

Ediție îngrijită de Constantin Secară

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

7 Prefată

12 Doina din nordul Transilvaniei
Contribuţii la studiul particularităţilor
compoziţionale şi stilistice

38 Aspecte ale structurii,
particularităţilor şi evoluţiei
doinei bucovinene

87 Transcrieri muzicale

172 Préface

174 La doïna du nord de la Transylvanie
Contributions a l'étude des particularités
compositionnelles et stylistiques - Résumé

181 Aspects de la structure, des particularités et de
l'évolution de la doïna de Bucovine - Résumé

192 Bibliografie

197 Catalog CD

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Doina din Maramureș, Oaș și Bucovina

Prefață

Definită drept una dintre importantele specii melopeice ale genului liric, doina românească și-a însușit și dezvoltat, de-a lungul secolelor, acea expresie poetico-muzicală de largă cantabilitate, unică și irepetabilă, prin care se afirmă excepționala capacitate creatoare a spiritului uman. Cu origini care se pierd în timpuri imemoriale, cu o modalitate de performare introvertită, solitară și individuală, non-spectaculară, cu un model melodico-ritmic specific și cu o intensitate nebănuită a stărilor emoționale relevate, doina îmbogățește patrimoniul cultural al omenirii prin nenumărate modele care ating, deseori, anvergura capodoperelor.

Lucrarea *Doina din Maramureș, Oaș și Bucovina* sintetizează munca susținută, întinsă pe mai mult de un deceniu, dedicată de cercetătoarea **Eugenia Cernea** (n. 1927) studiului acestei specii, constituind, în același timp, un act de necesară restituire și valorificare a patrimoniului existent în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu" al Academiei Române (AIEF). Prezenta apariție editorială reunește studiile etnomuzicologice, analizele și transcrierile muzicale circumscrise temei, tipărite sau inedite, care ilustrează și reflectă interesul științific al autoarei față de acest subiect. În vederea elaborării în această formă au fost luate în considerație cele mai importante lucrări ale autoarei: *Doina din nordul Transilvaniei – Contribuții la studiul particularităților compoziționale și stilistice*, în: *Studii de muzicologie*. vol. VI, Editura Muzicală, București, 1970, p. 181—204; *Despre evoluția doinei bucovinene*, în: REF, nr. 2/1970, p. 133—142; *Doina din Maramureș, Oaș și Bucovina (Tipologie)*, mss. 16 SM I AIEF, 1979; *Aspecte ale structurii, particularităților și evoluției doinei bucovinene*, în: *Studii de muzicologie*, vol. XV, Editura Muzicală, București, 1980, p. 297—341. Materialul teoretic care a stat la baza acestui volum se bazează, într-o măsură importantă, pe cele două studii publicate în seria *Studii de muzicologie*, în timp ce transcrierile reproduc în facsimil paginile manuscrisului din AIEF. Această decizie readcțională a fost determinată, în principal, de intenția de a fi evitate redundanțele și/sau similaritățile dintre diversele texte citate. În același timp, abordarea tematică din perspectiva unei contribuții suplimentare adusă în cercetarea genului, fără pretenția ca aceasta să epuizeze într-un mod exhaustiv, subiectul, este în măsură să preîntâmpine caracterul superfluu și inoperant al demersului.

https://biblioteca-digitala.ro

Cele trei secțiuni principale care subordonează ansamblul materialului documentar și științific acoperă, cu o pondere aproximativ egală, zonele studiate: Maramureșul, Oașul și Bucovina. Este incontestabil că, în domeniul cercetărilor etnomuzicologice aplicate, Maramureșul reprezintă punctul de pornire al culegerilor și studiilor de folclor muzical, încă din primele decenii ale secolului al XX-lea. Ulterior antologiei realizate de Béla Bartók – *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* (Drei Masken Verlag, München, 1923), reeditată în ciclul *Rumanian Folk Music*, vol. V, *Maramureș County* (Ed. Benjamin Suchoff, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975) – studiile privind doina au fost integrate în sinteze pe care le datorăm unor reprezentanți de marcă ai etnomuzicologiei românești: Constantin Brăiloiu, Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel, Mariana Kahane, Ghizela Sulițeanu, Eugenia Cernea, Cristina Rădulescu-Pașcu, Gheorghe Oprea ș.a. În acest context, lucrarea de față poate fi socotită drept un demers cu valențe integratoare, sprijinit pe varietatea și calitatea exemplară a corpusului pieselor constituente.

Identificând o surprinzătoare diversitate a modelelor poetico-muzicale de doină, constatăm că această prezență infirmă parțial ipoteza, avansată de Béla Bartók la începutul deceniului al treilea al secolului trecut, privind existența unui tipar melodic unic, singular, caracteristic atât pentru repertoriul liric cât și pentru cel epic. Vechimea inițială a speciei dar și disoluția ei ulterioară, prin împrumuturi semantice masive și transferuri funcționale succesive, sunt factori care exprimă, în timp, dezvoltări motivice și tematice exponențiale. Unicitatea tipologică a *horei lungi* maramureșene, care fusese remarcată de Bartók, la începutul secolului al XX-lea, a făcut loc unui fenomen transformațional foarte activ în a doua jumătate a veacului trecut, încă actual. Sunt două realități sonore diferite, concordante cu dinamica istorică și socială. Din această perspectivă, considerăm că ar trebui privit cu precauție accentul pus de autoare, cu obstinație și insistență, pe ideea dezagregării ireversibile a speciei prin cristalizarea expresiilor muzicale. Tot așa cum atitudinea criticistă excesivă, manifestată de Eugenia Cernea față de teoriile lui Béla Bartók – cu referire la originea horei lungi – sau în legătură cu ipotezele avansate de Larisa Agapie – în cazul filiației doinei bucovinene – pot fi interpretate, credem noi, în cheia unui posibil tribut ideologic specific epocii în care au fost redactate aceaste lucrări.

Fiind cunoscută sub mai multe denumiri (*horea lungă*, *horie pa lungu*, *horea cu noduri*, *horea cu cioturi*, *horea-n grumaz*, *horea adâncată*), doina maramureșeană integrează, prin forma liberă, improvizatorică, o constantă sonoră definitorie care o apropie dar, totodată, o și diferențiază față de repertoriul liric din celelalte regiuni ale României. Spre deosebire de

https://biblioteca-digitala.ro

celelalte tipuri zonale ea se bazează pe o structură tripartită în care se recunosc întotdeauna cele trei elemente constitutive – interjecția anacruzică incipientă, secțiunea improvizatorică ornamentată prin loviturile de glotă (așa-numitele „noduri") și finalul cadențial recitativ pe un sunet repetat (recto-tono). Dincolo de această structură abstractă, asumată mai curând prin necesități analitice, începe marea aventură a descoperirii variantelor, de o diversitate și varietate nebănuită.

Legat structural de Maramureș, Oașul constituie o entitate folclorică distinctă și pregnantă, care îl departajează de zona limitrofă prin delimitări și diferențieri evidente. În studiul dedicat doinei din Nordul Transilvaniei, Eugenia Cernea avansează ipoteza că, prin amploarea formulelor improvizatorice ornamentate, vechimea unor piese din Oaș o poate devansa chiar și pe cea a doinelor maramureșene. Concluzia este demonstrată prin existența unui număr restrâns de rânduri melodice în cazurile doinelor oșene, comparativ cu piesele omonime din Maramureșul învecinat.

Ultima parte a prezentei lucrări, dedicată doinei din Bucovina, surprinde trăsăturile caracteristice speciei în această regiune, pe baza unui material documentar de aproximativ 300 piese, dintre care 132 au fost transcrise de autoare pe baza înregistrărilor pe fonograf, disc și bandă de magnetofon, efectuate în județele Suceava, Botoșani, Neamț, Bacău și Iași. Pentru o analiză comparativă, Eugenia Cernea a folosit și culegerile din comunele Leșu și Șanț (județul Bistrița-Năsăud), existente în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu", conținând un foarte valoros material documentar. Se relevă, încă de la începutul studiului, nota distinctivă a doinei bucovinene, *jalea*, exprimată în imagini poetico-muzicale de o sensibilitate ieșită din comun. Tematica doinelor evocă deseori lipsa norocului, durerea despărțirii, înstrăinarea, tristețea, transgresând și alte areale funcționale: obiceiurile de înmormântare (bocet, doină „la mort", „de jele la mort") sau poemele păstorești de tipul „ciobanul care și-a pierdut oile". Autoarea analizează doina bucovineană prin raportare la un tip melodic unic, articulat în mai multe subtipuri și variante indefinite din punct de vedere numeric, reprezentând diverse stadii de evoluție și direcții de ramificație. Existența străveche a speciei în Bucovina este continuată evolutiv, de la forme arhaice la structuri arhitectonice ample improvizatorice, părăsite la rândul lor în favoarea unor forme cristalizate, ultimele constituind punctul din care doina poate să migreze în repertoriul cântecului propriu-zis, al romanței sau chiar în repertoriul instrumental de joc.

Circumscrisă expresiilor predominant vocale, doina din Maramureș, Oaș și Bucovina poate fi întâlnită și în forme instrumentale, mai rare și supuse unui proces numit de autoare

https://biblioteca-digitala.ro

„de instrumentalizare", prin care performerii adaptează melodiile de doină în conformitate cu specificul fiecărui instrument. Valențele funcționale, afective și estetice sunt astfel parțial păstrate, până în momentul în care funcția spectaculară devine dominantă.

*

Complexitatea prelucrării editoriale a materialelor care au stat la baza acestei lucrări – atât manuscrise cât și tipărite – a presupus și unele intervenții și/sau corecții inevitabile operate pe seama textului inițial. Am avut în vedere în primul rând fluența stilului de exprimare – caracterizat, în scrierile originale, prin formulări redundante, greoaie sau confuze – dar și clarificarea unor probleme care țin de acuratețea științifică. Din această perspectivă au fost eliminate formulările pleonastice și/sau repetitive, precum și construcțiile stereotipe, obsesive, prezente în cadrul unui paragraf. Expresii precum „trăsături caracteristice ale doinei bucovinene", „formule melodico-ritmice", „formule nodale" etc., au fost înlocuite prin echivalențe semantice cât mai apropiate sensului primar. De asemenea, au fost făcute intervenții discrete în situații care presupuneau o punctuație defectuoasă sau redundantă, au fost cizelate cacofoniile și dezacordurile, au fost înlocuite sau actualizate unele forme lexicale învechite și s-a refăcut, în câteva cazuri, topica improprie sau defectuoasă a frazelor. Tot în același context, au fost operate modificări și actualizări conforme cu normele ortografice și de punctuație curente: *â* în loc de *î*, *sunt* în loc de *sînt*, *nicio*, *niciun* cu valoare de adjective pronominale.

Notele de subsol respectă numerotarea originală; am considerat util ca, în situațiile în care acestea erau susceptibile să creeze confuzii, să le însoțim de comentariile noastre, marcate și delimitate prin paranteze drepte. De asemenea, notele editorului sunt indicate prin asteriscuri.

CD-ul audio, complementar lucrării, reunește 35 de piese cu valoare exemplară – atât la nivelul caracteristicilor structurale cât și la cel interpretativ –, considerate emblematice pentru cele trei zone studiate. Grafica CD-ului include fotografia Mariei BOHOTICI „a Liontiti" din Mara [fost Crăcești] – Maramureș și o poartă din aceeași zonă. Ambele imagini provin din Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu".

În cadrul acțiunii editoriale am adoptat următorul sistem de **sigle și prescurtări**, în conformitate cu normele redacționale actuale:

a.: ani (cu referire la vârsta informatorilor)

AIEF: Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu"

https://biblioteca-digitala.ro

com.: comună
culeg.: culegător
f.a.: fără an
fg.: fonogramă
I.: informație
inf.: informator
jud.: județ
mg.: magnetofon
mss.: manuscris
orig.: origine
p.: pagină
transc.: transcriere

Se cuvine să adresăm cele mai calde mulțumiri doamnei Acad. Sabina Ispas – director al Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu" – pentru îndemnul, susținerea și sprijinul moral acordate la realizarea acestei lucrări; de asemenea, mulțumim domnului dr. Marian Lupașcu – cercetător științific la IEF – autor al selecției muzicale, restaurator de sunet și editor al CD-ului însoțitor, domnișoarei drd. Raluca Potârniche – asistent de cercetare la IEF – pentru verificarea și corelarea listei de piese, printr-o muncă arhivistică susținută, presupunând numeroase verificări încrucișate în AIEF, domnișoarei Ioana Valentina Tudor, traducătoarea rezumatelor în limba franceză, celorlați colegi din echipa redacțională, care au făcut posibilă această apariție editorială.

Nutrim speranța că editarea prezentei lucrări, sprijinită de Ministerul Culturii și Patrimoniului Național în cadrul programului de salvgardare a doinei, ca element înscris de România, în anul 2009, pe lista de Lista Reprezentativă a Patrimoniului Cultural Imaterial al Umanității (UNESCO), va contribui, alături de celelalte scrieri teoretice existente, la definirea, cunoașterea și vizibilitatea cuvenite doinei românești.

dr. Constantin Secară

https://biblioteca-digitala.ro

Doina din nordul Transilvaniei

Contribuții la studiul particularităților compoziționale și stilistice*

Într-o serie de lucrări anterioare, cercetarea doinei a fost abordată atât pe plan general, cât și pe plan zonal[1]. Studiul de față are ca țel elucidarea structurii muzicale a doinei pe o zonă folclorică limitată la Ardealul de nord, respectiv Maramureșul și Oașul.

Existența doinei maramureșene a fost marcată încă cu mai bine de jumătate de secol în urmă, cu prilejul cercetărilor făcute de Béla Bartók. Cu toate deosebirile de stil dintre exemplarele vocale și cele instrumentale, dintre variantele locale culese în diferite sate, cu toate dificultățile de identificare pe care le prezintă forma pieselor de tip improvizatoric, Béla Bartók le-a apreciat, pe drept, ca fiind variante ale unei singure melodii. Dintre numeroasele denumiri pe care le poartă în Maramureș doina, Bartók a întâlnit-o pe cea de „hora lungă" – cum scrie el – în realitate „horea lungă". O serie de observații amănunțite ale folcloristului maghiar se referă la raportul dintre text și melodie. El remarcă înaintea versurilor silabele *hei*, *și*, *că*, *zice* ș.a., iar după rândurile octosilabice, *măi*, *dainale* ș.a.m.d., ca și intercalarea interjecțiilor între versuri sau în interiorul versurilor, datorită cărora se întrerupe șirul sau chiar se despart unele cuvinte. Mai mult decât atât, remarcă transformarea oricărei vocale într-un *î*, *i* sau *u*, cu ajutorul căreia se formează un sunet „sughițat" (*Schluchztöne*), notat în asociere cu consoana *h* (*hî*, *hî*, *hî*).

Faptul că în culegerea din Maramureș nu a întâlnit bărbați care să interpreteze vocal horea lungă cu lovituri de glotă 1-a făcut pe Béla Bartók să afirme că această melodie se află exclusiv în repertoriul femeilor. În culegerile ulterioare, făcute de folcloriștii Tiberiu

[Studiu tipărit în: *Studii de muzicologie*, vol. VI, Editura Muzicală, București, 1970, p. 179 – 206. O serie de concluzii asupra doinei din Maramureș cuprinse în studiul de față au fost expuse de autoare într-o comunicare susținută în cadrul sesiunii științifice a Institutului de Etnografie și Folclor din anul 1967. Ideile principale ale studiului se regăsesc în totalitate și în lucrarea Eugeniei Cernea, *Doina din Maramureș, Oaș și Bucovina*, 1979, mss. nr. 16, AIEF].

[Pentru o bibliografie completă a studiilor etnomuzicologice referitoare la *doină* să se vadă notele 1 – 17 din studiul paralel, dedicat doinei din Bucovina, în prezentul volum].

https://biblioteca-digitala.ro

Alexandru, Ghizela Sulițeanu și Eugenia Cernea, interpreți de talent, ca Griguță Zaharia, Vasile Bizeu (ambii din com. Bogdan Vodă), Ion Stan (com. Săpânța), Gheorghe Lingurar (com. Ungureni) și alții, de la care s-au înregistrat doine maramureșene, au permis verificarea și infirmarea acestei aserțiuni a lui Béla Bartók.

Asupra observațiilor cu privire la scara și forma doinei maramureșene ne vom opri mai departe, pe parcursul analizei noastre, unde vom arăta în ce măsură ele corespund și astăzi. Nu putem însă fi de acord cu afirmațiile folcloristului maghiar asupra originii instrumentale a acestui tip de doină, ca și asupra provenienței ucrainiene. Verificarea părerii expuse de el asupra originii perso-arabe a doinei din Maramureș nu ne-a fost posibilă până în prezent din lipsă de material documentar. Argumentarea poziției noastre în aceste probleme o vom da la sfârșitul analizei structurale a doinei de care ne ocupăm, după ce vom fi conturat particularitățile care o caracterizează.

O presupunere interesantă a lui Béla Bartók ni se pare a fi aceea că horea lungă ar fi fost cândva, în timpuri mai vechi, singura melodie din Maramureș pentru textele liric și epic, presupunere pe care și-o întărește prin propria sa observație, că în Ugoci, teritoriu învecinat și înrudit cu Maramureșul, până la data culegerii sale nu se cunoștea decât melodia horiei lungi. Cercetările noastre asupra doinei din Bucovina și Maramureș, ca și cercetările folcloristei Mariana Kahane cu privire la doina din Oltenia subcarpatică cuprind o serie de date care par să conveargă spre confirmarea unei asemenea presupuneri. Repertoriul huțulilor din Bucovina, în care am găsit recent un număr foarte mare de texte epice, lirice, de nuntă, de joc și de leagăn pe variantele unei singure melodii – excepție făcând doar colinda și bocetul – ne confirmă neîndoielnic posibilitatea existenței unui asemenea fenomen. Dar la întrebarea: „Ce anume indică acest fenomen?", este încă greu de răspuns. Indică el oare vechimea stadiului de dezvoltare a folclorului local, ceea ce ar duce la concluzii generalizatoare și pentru procesul de dezvoltare a folclorului din alte regiuni ale țării, sau relevă rezultatul unei perioade relativ îndelungate de viață românească izolată de alte regiuni, perioadă în care s-a format și a înflorit un anumit strat de cultură populară, căruia îi aparține și horea lungă? Noi opinăm pentru cea de a doua ipoteză, în ce privește Maramureșul, cercetările de teren tind să ne convingă că în acest ținut, sau cel puțin pe unele teritorii limitate ale lui, s-ar fi putut constata cu aproximativ un veac în urmă existența „horiei lungi" ca unică sau aproape unică deținătoare a repertoriului vocal liric și epic. Melodiile și informațiile obținute de la o serie de buni deținători ai repertoriului tradițional, ca Gheorghe Lingurar (57 a., com. Ungureni), Măria Costin (77 a., com. Mara), Ileana Tupița (56 a., com. Mara), Irina Borodi (79 a., com.

https://biblioteca-digitala.ro

Budeşti), Mareş Ştefan Diacu (70 a., com. Bogdan Vodă), Maria Sas (53 a., com. Negreşti), Ion Stan (44 a., com. Săpînţa)[2], oglindesc o situaţie reală, existentă în satele lor natale în perioada tinereţii lor, adică atunci când cântăreţii îşi acumulează, de obicei, repertoriul lor de bază.

Béla Bartók semnala faptul că în anul 1913 horea lungă era pe cale de dispariţie. După cum ne-o dovedeşte culegerea noastră din 1966, o jumătate de veac nu este o unitate de timp suficientă pentru ca un tip folcloric tradiţional să dispară total din memoria unei colectivităţi. Ţinând seama de repertoriul specific, ca şi de greutatea de a-i convinge pe mulţi informatori să ne cânte horea lungă, în special pe femeile vârstnice, putem concluziona că în urmă cu 60–70 de ani doina maramureşeană era încă în repertoriul curent în multe sate maramureşene şi oşene. A încetat să mai fie prezentă pe la nunţi şi petreceri de-abia cu vreo treizeci de ani în urmă. Astăzi culegerea horiei lungi necesită o muncă folcloristică arheologică.

*

Doina din nordul Transilvaniei poartă mai multe denumiri, fiecare dintre ele caracterizând unul sau mai multe aspecte ale sale. Între acestea, unele se referă la mişcarea ei relativ lentă, cu note prelungite: *horea lungă*, cum a întâlnit-o Bartók, *horie pa lungu*[3] sau, prescurtat, *pa lungu*[4], cum a fost culeasă de mulţi dintre folcloriştii români. Tot la aceeaşi mişcare, dar şi la vechimea doinei se referă denumirea *horea trăgănată din bătrâni*[5], sau numai la vechime, *horea bătrânească*[6]. Ultimele denumiri, desigur mai recente, sunt legate de trecerea doinei în repertoriul exclusiv bătrânesc. Alte denumiri au în vedere viaţa haiducească cuprinsă în tematica doinei maramureşene şi oşene: *horea frunzei*, *horea primăverii*[7]. Mai adesea însă, se pare că se folosesc denumiri care indică stilul ei de execuţie: *horea cu noduri*,

I. 3885, AIEF, culeg. Tiberiu Alexandru, 1935; fişa mg. 813 f, AIEF, culeg. Lucilia Stănculeanu [Georgescu] şi Ghizela Sulţeanu, 1956; fişa mg. 2222 g, AIEF, culeg. Ghizela Sulţeanu, 1962; I. 26519, 26533, 26537, AIEF, culeg. Eugenia Cernea, 1966.

Fişa fg. 4684 c, AIEF, inf. Vasile Bizeu, 75 a., com. Bogdan Vodă, jud. Maramureş, culeg. Tiberiu. Alexandru, 1935.

I. 9612, AIEF, inf. grup, com. Dragomireşti, jud. Maramureş, culeg. Emilia Comişel, 1950.

Fg.13437 b, AIEF, inf. Ştefan Gota, com. Hărniceşti, jud.Maramureş, culeg. Adriana Sachelarie, Lucia şi Constantin Ionescu, 1947.

I. 17338, AIEF, inf. Maria Sas, 53 a., com. Negreşti, jud. Satu Mare, culeg. Ghizela Sulţeanu, 1956; I. 17336, 17334, AIEF, inf. Vasile Ionaş, 33 a. şi Maria Codrea, 33 a., com. Negreşti, jud. Satu Mare, culeg. Lucilia Stănculeanu [Georgescu] (n.ed.), 1956.

[7] Fişa 4699, AIEF, inf. Griguţă Zaharia, 44 a., com. Bogdan Vodă, jud. Maramureş, culeg. Tiberiu Alexandru, 1935; I. 3891, inf. Mareş Ştefan Cantor, 70 a., com. Bogdan Vodă, jud. Maramureş, culeg. Tiberiu Alexandru, 1935.

https://biblioteca-digitala.ro

mai de mult *horea cu cioturi*[8], *horea în glas*[9] sau *glas cu cioturi*[10]. Denumirile variază**. Remarcăm expresia populară locală *cu noduri* ca fiind de o mare plasticitate pentru tehnica vocală specifică doinei maramureșene și oșene, mai apropiată de realitate decât expresiile sunete *sughițate* sau *sunete gâlgâite*, folosite de către folcloriști în caracterizarea doinei din această zonă. În timp ce Béla Bartók nu reușise să înțeleagă cum se produc aceste sunete „imposibil de reprodus de către străini"[11], Tiberiu Alexandru și Emilia Comișel au aflat de la cântăreții satului că „unii cântă gâltuit, alții cântă din gât"[12], unii dintre ei precizând că „nu adânc, nu din gât, din gâltan"[13]. Actul de interpretare a horiei are mai multe variații semantice, de la *a hori* și până la *a trage* sau *a purta glasul*. Măria Costin spune că este bătrână și nu mai poate *să tragă* sau *să poarte glasul*. Horea lungă era totuși și în timpurile mai vechi o piesă de dificilă virtuozitate vocală. „Nu poate oarecine, s-alege cine poate hori cu noduri" – spune Măria Costin. Tematica horiei lungi a fost diversă, deoarece a cuprins o arie largă de specii: doină, cântec de nuntă, de leagăn, baladă.

Doina din nordul Transilvaniei este interpretată și instrumental: la ceteră, la fluier și chiar la bucium[14]. La nunți și la alte petreceri se cânta cu vocea acompaniată de ceteră. Acompaniamentul nu era decât o însoțire a vocii, urmărind aceeași melodie, instrumentalizată, dând naștere astfel la o eterofonie bogat ornamentată.

Expresie întâlnită curent în culegerea din comunele Mara și Budești, jud. Maramureș, 1966. „Ciot" în graiul local înseamnă „nod" în lemnul copacului.

9 Fișa inf., AIEF, inf. Ion Stan, 44 a., com. Săpânța, jud. Maramureș, culeg. Ghizela Sulițeanu, 1962.

10 I. 26528, AIEF, inf. Paul Măria, 75 a., com. Mara, jud. Maramureș, culeg. Eugenia Cernea, 1966.

** [Termenul *doină* nu este specific Maramureșului și nici zonelor învecinate. În zona Lăpuș, aparținând administrativ de județul Maramureș, dar făcând parte, structural și etnologic, din Nordul Transilvaniei, terminologia actului muzical este fixată în jurul verbului *a hori* (sing. *hore*, pl. *horî*) – în situația performării vocale – sau *a zice* – în cazul performării intrumentale: «Zî, ceteraș, horea mè / Până-s tânără-m' tignè. / După ce m-oi mărita, / Aș hori, n-oi cuteza, / Acasă de soacră-mea, / În tindă de socru-meu, / Afară bărbatu-i rău, / În poiată de cumnată / Și n-oi hori niciodată» (Pamfil Bilțiu, *Poezii și povești populare din Țara Lăpușului*, București, Editura Minerva, p. 334). Horea poate fi *dreaptă* sau *în grumaz*, zisă și *horea înecată*, numită astfel pentru că „oaminii își înecau durerea în grumaz, aşè plânjeu, ii, să nu-i știe nime' nici stăpânii" (idem, p. XXXIII): «Cine-o făcut horile / Aibă ochi ca zorile / Și față ca florile. / Horile-s de stâmpărare / La omu cu supărare. / Horile-s de stâmpărări / La omu cu supărări» (idem, p. 327). De menționat că verbul *a cânta/a (se) cânta* este impropriu *horitului*, având întotdeauna sensul de a boci, a plânge pe cineva care a murit, a se tângui, a se lamenta, a se văieta: «Scoală, soțuc, și te uită, / Soțiia cum te mai cântă, / Fecioru cum te comîndă» (idem, p. 155) sau «Vai, tu pui, dragu mamii, / Cât în lume io-i trăi, / Io nimică n-oi lucra, / Numa-oi sta și te-oi cânta, / Te-oi cânta și te-oi jeli, / Dacă tu, puiuc, nu-i mai fi» (idem, p. 157)].

11 Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923, p. XI.

12 I. 9613, AIEF, inf. Ion Danciu, 63 a., com. Săcel, jud. Maramureș, culeg. Emilia Comișel, 1950.

13 I. 12350, AIEF, inf. Marincuța Căldăraru, com. Bogdan Vodă, jud. Maramureș, culeg. Tiberiu Alexandru, 1935.

Fg. 13419, AIEF, culeg. Adriana Sachelarie, Lucia și Constantin Ionescu, 1947.

https://biblioteca-digitala.ro

Béla Bartók, caracterizând structura horiei lungi, arăta, în primul rând, că ea nu are formă fixă, ci este în întregime improvizată[15]. Analizînd toate exemplarele horiei lungi care ne-au stat la îndemână, trebuie să spunem că ni se pare exagerată aprecierea asupra caracterului improvizatoric al horiei lungi făcute de Bartók. Chiar între doinele culese de el în Maramureș, cea de la nr. 23 d are o formă strofică, cu o succesiune regulată a rândurilor melodice. La o privire atentă, se observă că variațiile au loc în special în interiorul înfloriturilor, partea de melodie care poartă text, și care constituie de fapt osatura melodiei, rămâne aproape neschimbată. În plus, observăm că de la aceeași informatoare Bartók a înregistrat două exemplare ale horiei lungi: prima figurează la nr. 23 c, având ca număr de înregistrare F 2117, iar a doua are ca număr de înregistrare F 2118 a, așadar au fost înregistrate în imediată succesiune. Ni se pare puțin obișnuită deosebirea atât de mare dintre variantele Măriei Pop a lui Vasile: una în stil improvizatoric, cealaltă în stil pur strofic. Acest lucru ne face să ne întrebăm dacă stilul improvizatoric al primei variante, lipsa de stabilitate a formei, nu s-a datorat în mare parte emoției informatoarei la prima ei înregistrare, pentru ca apoi, liniștindu-se, să dea o variantă de formă strofică? Un fenomen identic observăm la Maria Badea din Șugătag[16]. Béla Bartók observă că execuția improvizată a horiei lungi se schimbă în funcție de inspirația momentană a executantului[17]. Din cercetările noastre, am dedus că variabilitatea doinei maramureșene se relevă nu atât prin variațiile aduse de interpret în timpul desfășurării unei singure piese, cât prin faptul că același interpret poate cânta variante cu deosebiri relativ esențiale între ele, interpretând melodia cu texte diferite.

Ca și la doina bucovineană, și la cea maramureșeană și oșeană se observă o treptată cristalizare a formei strofice, variațiile dintre strofe împuținându-se din ce în ce mai mult. Fenomenul se observă cu trecerea timpului chiar la variantele aceleiași interprete.

Definind structura horiei lungi, Bartók arăta că, în pofida formei libere, improvizate, „pot fi diferențiate trei părți care alternează sau se repetă în mod neregulat: 1. *do* sau *re* ținute ca început de frază; 2. o parte mijlocie foarte înflorită, a cărei schelet este, aproximativ, următorul (ex. 1):

[15] Béla Bartók, *Volksmusik...*, *op. cit.*, p. XI.

[16] Să se compare fg. 13444 b, AIEF, cu 13445 a, AIEF, culeg. A. Sachelarie, Lucia și Constantin Ionescu, 1947.

[17] Béla Bartók, *Volksmusik...*, *op. cit.*, p. X.

https://biblioteca-digitala.ro

3. un sfârșit recitat pe finală (ex. 2):

În locul notei *do* sau *re* ținute apare uneori un recitativ pe același ton, maximum de opt silabe"***.

Desigur, Béla Bartók, definind structura horiei lungi ca fiind formată din trei părți, nu se referea la forma tripartită în înțelesul ei clasic[18]. Este evident că o singură notă ținută nu poate constitui o parte a unei forme în trei părți, cu atât mai mult în doina maramureșeană sau oșeană, unde aceasta se află exprimată exclusiv prin interjecția ***hei*** sau ***hai*** (cu sau fără ***h***), totdeauna în afara textului de vers, având, atât din punct de vedere muzical cât și literar, funcția de ***interjecție anacruzică***. Ea nu poate constitui o primă parte a doinei maramureșene chiar și numai pentru faptul că nu este obligatorie. Ceea ce merită remarcat cu privire la această interjecție anacruzică introductivă lungă este faptul că în Maramureș și Oaș ea se execută cu o intensitate mare, pornind de la nota *re* fără a se opri pe ea, executând un glissando ascendent lent până la nota *la*, nota prelungită fiind de-abia *la*.

Béla Bartók atrage atenția că această notă poate fi înlocuită cu un recitativ pe același ton, maximum de opt silabe. În realitate, recitativul la care se referă el nu reprezintă un material muzical menit să înlocuiască nota ținută, deoarece recitativul are o altă funcție în cadrul formei doinei din nordul Transilvaniei. Ca dovadă: faptul că există numeroase cazuri când după o asemenea interjecție anacruzică lungă urmează imediat recitativul pe un vers întreg de opt silabe, având aceeași înălțime ca și nota ținută, ceea ce denotă că niciuna din acestea nu au o funcție interimară, deoarece sunt materiale muzicale cu funcții diferite, de sine stătătoare, în cadrul formei respective. Iată un exemplu (mg. 3160 II f, AIEF, inf. Măria Costin, 77 a., com. Mara, jud. Maramureș, culeg. Eugenia Cernea, 1966, transcr. E. Cernea) (ex. 3):

[18] Forma tripartită clasică presupune o primă parte compusă dintr-o frază muzicală sau o perioadă *A*, o parte medie care poate fi o reluare variată a primei părți, A_v, un *B* sau o dezvoltare motivică, după care obligatoriu urmează repriza.

*** [Traducerea autoarei, după: Béla Bartók, Volksmusik..., op. cit., p. XI].

https://biblioteca-digitala.ro

Nota prelungită la începutul frazei, cu toate că apare des uzitată, nu este obligatorie. Deși de cele mai multe ori când lipsește nota ținută primul rând melodic este un recitativ pe acea notă, așa cum pe bună dreptate remarca Bartók – numai că el nu o înlocuiește ca funcție în structura arhitectonică – întâlnim și doine maramureșene care nu au nici această interjecție anacruzică lungă și nici recitativul pe aceeași notă. Chiar între doinele culese de Bartók găsim un asemenea exemplu, care are o interjecție anacruzică scurtă, iar nota ținută ce lipsește nu este înlocuită de recitativul respectiv[19].

Béla Bartók consideră drept secțiune a doua, mijlocie, acea parte a melodiei care este foarte înflorită, indicând drept schelet al acesteia, în mod bizar, o simplă formulă de înflorire, care, ce-i drept, se întâlnește în interiorul doinei maramureșene, dar nu poate fi identificată cu scheletul vreuneia dintre părțile ei, întrucât înfloritura, în genere, nu poate face parte decât din veșmântul extern, din carnație.

Nu ni se pare logică această aserțiune și pentru motivul că înfloriturile cuprind întreaga structură a doinei maramureșene, inclusiv rândul melodic final, pe care Bartók îl desemnează printr-un recitativ pe nota finală, așa cum se întâlnește el foarte adesea, dar nu în exclusivitate.

Iată un exemplu care demonstrează că așa-numita parte „a treia" nu se deosebește prin lipsa înfloriturilor de partea numită de el,, a doua" (mg. 3167 j, AIEF, inf. Irina Borodi, 79 a., com. Budești, jud. Maramureș, culeg. Eugenia Cernea, 1966, transcr. E. Cernea) (ex. 4):

Un exemplu și mai concludent în acest sens îl găsim în varianta Măriei Pop din Negrești (jud. Satu Mare), care poartă, după părerea noastră, toate caracteristicile horiei lungi, deși, spre deosebire de cele mai multe variante culese până în prezent, ea este structurată pe un singur rând melodic, ce se repetă în mod variat. Dăm mai jos una din aceste structuri (Disc

[19] Béla Bartók, *Volksmusik...*, *op. cit.*, p. 20, piesa nr. 23 d, *„De-aș muri primăvara..."*, F. 2118 a, inf. Mărie Pop „a lui Vasile", 60 a., com. Vișeul de Jos, jud. Maramureș.

https://biblioteca-digitala.ro

1323 II a, AIEF, inf. Maria Pop, Cernea, com. Negreşti, jud. Satu Mare, culeg. Tiberiu Alexandru, 1940, transcr. Eugenia Cernea) (ex. 5):

După cum vedem, silabele unicului vers aflat în această structură arhitectonică închisă şi repetată variat sunt precedate, întrerupte şi succedate de înfloriturі specifice, având ca interjecţie anacruzică lungă nota *la* – în notaţia lui Bartók concepută ca *re* – iar în încheiere, făcând parte din refrenul înflorit pe silabele „dzî, măi, dzî", nota *re* repetată şi prelungită – echivalentă cu *sol,* în notaţia folcloristului maghiar. Observăm că în încheiere nu avem un recitativ de opt silabe pe nota finală, cum notează Bartók referindu-se la partea a treia a doinei, ci doar două note prelungite pe această finală.

După părerea noastră, vorbind despre structura doinei maramureşene, trebuie să ne referim nu la o formă tripartită, formă care nu se potriveşte nici unuia dintre genurile vocale ale folclorului românesc, ci de o formă strofică incipientă. Stilul ei improvizatoric se manifestă nu printr-o variaţie motivică cu fraze informe, lipsite de cadenţe, care ne-ar putea sugera apropierea de makamul oriental[20]; acolo unde constatăm existenţa formei improvizatorice, nu este vorba decât de succesiunea neuniformă a rândurilor melodice, precum şi de varierea consistentă a acestor rânduri. Unitatea structurii arhitectonice a doinei maramureşene – ca şi a întregului folclor muzical vocal românesc – este rândul melodic, pe baza căruia prin diverse sisteme de înlănţuire, se formează strofa melodică. Această unitate a rândului melodic este indestructibilă în viaţa folclorică a ţării noastre, deoarece ea este închegată şi susţinută de versul cu număr egal de silabe,

[20] O formă de acest tip găsim la vechile jocuri dobrogene „Mărânghiile" şi „Cadâneasca".

https://biblioteca-digitala.ro

fără de care nu se poate imagina muzica vocală populară românească. Refrenele, interjecțiile, înfloriturile sunt alăturate rândului melodic, îl completează, îl amplifică, dar *niciodată nu-l destramă*. Așadar, în analiza formei muzicale a structurii melodice a doinei maramureșene și oșene noi nu vom opera cu unități de măsură improprii folclorului românesc, ci cu acea unitate stabilă, permanentă, proprie tuturor genurilor vocale ale folclorului nostru, cu rândul melodic.

Înainte de a trece la analiza formei muzicale a doinei din nordul Transilvaniei, trebuie să deslușim natura materialului melodic din care este compusă. Scara în cuprinsul căreia se desfășoară doina din nordul Transilvaniei este întotdeauna următoarea (ex. 6):

Ea nu se deosebește esențial de cea stabilită de Bartók[21]. Diferența constă doar în faptul că la o analiză mai amănunțită se observă că treapta a doua este doar un pien, iar treapta a șasea se gă este întotdeauna coborâtă. tructura modală de bază este prepentatonică, având pilonul de sprijin principal pe sunetul final *re* și pilonul secundar pe *sol*. Partea esențială a melodiei se desfășoară în cadrul tricordului de cvartă, *sol – fa – re*. Menționăm că acea tă structură modală apare, într-o asemenea formă unică, în toate variantele; intervalul dintre *re* și *la* inferior nu este niciodată umplut, *mi* nu este niciodată treaptă constitutivă, *si bemol* apare numai sub formă de apogiatură, iar trepte superioare nu apar niciodată. Părerea Mariei Kahane că *registrul esențial* al „unei categorii" de doină din Maramureș este de sextă, pe când al celei oltenești este de cvintă ne apare ca nefondată[22].

Registrul esențial al unicei categorii de doină existente în Maramureș este tot de cvintă, ca și cel al doinei oltenești. În studiul despre doina din Bucovina am arătat, de asemenea, că melodia, în partea ei esențială, se desfășoară în limitele cvintei *re-la*.

Dacă ne amintim și de pendularea frazelor prime pe sunetele cvartei și cvintei, pendulare specifică atât pentru Bucovina, cât și pentru Oltenia subcarpatică și, într-o măsură mai mică, pentru Maramureș și Oaș putem presupune că pentru doina românească în genere este specifică structura de bază a melodiei pe tricordul descendent *la – sol – re*.

[21] Reamintim că Bartók a scris-o cu o cvartă mai sus și în direcție ascendentă.

[22] Mariana Kahane, *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică*, în: „Revista de etnografie și folclor", tom 12, nr. 3, 1967, p. 203 – 211.

https://biblioteca-digitala.ro

Deosebirile apar de obicei de aici încolo. În timp ce doina maramureșeană conține în osatura sa tetracordul prepentatonic descendent *la – sol – fa – re*, cea oltenească are tetracordul descendent constituit pe treptele *la – sol – mi – re*, iar doina bucovineană, cu o melodică mai evoluată, are cvinta diatonică. Alte elemente comune pentru toate trei tipurile de doină constau în treapta a patra oscilantă și căderea pe cvarta inferioară la unele cadențe. Dintre structurile modale ale celor trei tipuri zonale de doină, cea mai puțin evoluată este doina maramureșeană și în special cea oșeană, iar cea mai evoluată e te doina bucovineană. În timp ce în doina maramureșeană și oșeană structura prepentatonică este pregnantă, picnul *mi* apărând doar sub formă de notă cu cap mic în interiorul înfloriturilor și niciodată cu silabă de text, în Oltenia subcarpatică *fa* apare și ca treaptă constitutivă, uneori chiar în cadența unuia dintre rîndurile melodice[23]; de asemenea, coborârea pe cvarta inferioară până la *la* se face prin note reale uneori, nu numai parlate. În Bucovina, cvintă descendentă *la – re*, cum am mai arătat, este umplută diatonic, iar coborârea la cvarta inferioară nu are loc în toate variantele, dar atunci când se efectuează, aceasta se produce prin sunete reale, constitutive. O particularitate a doinei maramureșene este aceea că treapta a patra, *sol*, apare uneori alterată cu semi-diez, fapt remarcat încă de Bartók. De asemenea, cu diez sau semi-diez putem întâlni uneori și nota *fa*. O altă caracteristică a structurii modale a horiei lungi este aceea că, spre deosebire de doinele celorlalte două zone amintite, unde găsim cadențe ale rândurilor melodice interioare pe mai multe trepte, și numai cadența finală pe *re*, în doina maramureșeană și oșeană cadențele tuturor rândurilor melodice se află, de regulă, pe nota *re*, sau cu o scurtă cădere pe *la*. Excepțiile de la această regulă sunt rare. Frecvența cadențării tuturor rândurilor melodice pe *re*, care este și notă finală, reprezintă un indiciu al apartenenței horiei lungi la unul din cele mai vechi straturi folclorice existente încă în spațiul românesc. În Bucovina am găsit astfel de cadențe numai la exemplare dintre cele mai vechi ale doinei locale.

În cadrul structurii modale arătate mai sus se desfășoară melodia doinelor maramureșene și oșene, care sunt compuse din două categorii de material muzical: 1. recitativ; 2. formule de înflorire.

Recitativul doinelor maramureșene și oșene este, de regulă, recto-tono. Caracteristic pentru doina maramureșeană și oșeană este lipsa aproape totală a recitativului melodic. Atunci când se observă apariția unor elemente de recitativ melodic, ele sunt de obicei însoțite și de alte fenomene specifice stadiului de destrămare a stilului clasic al doinei din această

[23] Disc 956 a, AIEF, inf. Dumitru Coiculescu, com. Câmpofeni, jud. Gorj, culeg. Constantin Bugeanu, 1938.

https://biblioteca-digitala.ro

zonă. Rândurile melodice cu recitativ sunt, de obicei, rândul *A*, cu recitativul pe *sol* sau *la*, ori, mai rar, cu o succesiune a acestor două trepte, și unul sau două dintre rândurile *B* sau B_v, cu recitativul pe *re*. Iată un exemplu (fg. 4684 b, AIEF, inf. Vasile Bizeu, 75 a., com. Bogdan Vodă, jud. Maramureș, culeg. Tiberiu Alexandru, 1935, transcr. E. Cernea) (ex. 7):

Anticipând expunerea formei muzicale a doinei din nordul Transilvaniei, trebuie să spunem că, datorită acestor unice trepte care poartă recitativul horiei lungi, în doina maramureșeană și oșeană găsim cel mai adesea rânduri melodice *A* și *B*, amplificarea efectuându-se de obicei pe seama unor rânduri A_v și B_v. Recitativul pe nota *fa* se întâlnește mult mai rar, și atunci nu cuprinde un rând melodic întreg. Recitativul recto-tono din doina maramureșeană are de obicei ultimele două note prelungite; sau, mai mult decât atât, se observă o rărire continuă a rândului melodic spre sfârșit.

S-ar părea că, având la bază recitativul recto-tono, și acela doar pe trei trepte, *la – sol – re*, doina din nordul Transilvaniei ar trebui să aibă o melodică săracă. Realitatea însă nu este aceasta. Bogăția melodică și ornamentală a horiei lungi se află în formulele de înflorire. În aceste formule se folosește tehnica vocală specifică cu lovituri de glotă, despre care am menționat în prima parte a lucrării și pe care localnicii le numesc „noduri". *Caracteristic pentru horea lungă este faptul că ea nu posedă nici un alt fel de înfloriturí decât pe acelea cu noduri*. Ele se execută, de regulă, pe vocalele *u*, *î* sau *i*, precedate de un *h*, care mijlocește impulsionarea loviturii de glotă. Când înfloritura are loc în afara textului de vers, ea se execută pe un refren, ca: *dzî, măi, dzî; duinu, măi; duinu și duinu, duina; dui, dui și iară dui* ș.a. Când înfloritura se desfășoară pe una din silabele versului și când aceasta nu conține una din vocalele *î*, *u* sau *i*, atunci vocala silabei, oricare ar fi ea, se schimbă pe parcursul sunetului într-una din cele trei vocale convenabile executării nodurilor[24]. Notarea acestor noduri este

[24] Aspectul a fost observat încă de Bartók, în: Béla Bartók, *Volksmusik...*, *op. cit.*, p. XI.

https://biblioteca-digitala.ro

foarte dificilă, deoarece nu există nici un semn în grafica muzicală obișnuită care să poală reda sonoritatea lor reală. „Imitația lor – scria Bartók – este imposibilă pentru străini[25]. Folcloristul maghiar le-a notat ca apogiaturi (ex. 8):

sau ca mordente (ex. 9):

Această notație nu atrage însă atenția asupra particularității de execuție a nodurilor maramureșene și oșene. Institutul de Etnografie și Folclor a adoptat pentru transcrierea acestor noduri un alt sistem de notație, diferit de al lui Bartók: se indică printr-o cruciuliță pusă deasupra notei reale lovitura de glotă (ex. 10):

Pentru început ne-am însușit acest sistem de transcriere a horiei lungi. Pe parcursul transcrierilor însă ne-am dat seama că lovitura de glotă aplicată notei respective se produce în momentul atacului, așa încât are loc mai întâi „nodul" și apoi nota respectivă. Audiată cu atenție, lovitura de glotă prezintă o anumită înălțime, cu toate că ea nu sună perfect muzical. Sonoritatea ei este determinată de „o tehnică pronunțat guturală, cu crisparea accentuată a mușchilor din jurul organului emițător"[26]. Deoarece lovitura de glotă anticipează nota, iar prin intensitatea ei provoacă un sunet mai înalt decât nota reală, al cărei atac îl pregătește, noi am găsit că este logic să notăm înălțimea nodurilor prin apogiaturi sau mordente, iar

[25] *Ibidem.*

[26] Mariana Kahane, *Trăsături specifice...*, *stud. cit.*, p. 208.

https://biblioteca-digitala.ro

particularitatea execuției s-o marcăm prin cruciulițe deasupra apogiaturilor. Totuși, „nodul" nu se realizează în toată plinătatea lui numai prin apogiatura superioară, marcată de lovitura de glotă. Execuția nodului necesită o pregătire anterioară a organului vocal. Aceasta se produce prin atingerea unei alte note, de-abia auzite, anterioară apogiaturii cu cruciuliță. Executarea a două note mici, prima inferioară, iar a doua superioară notei reale, reprezentată în fapt prin lovitura de glotă către care se orientează atacul, produce, atât fiziologic – pentru, interpretul horiei lungi – cât și auditiv, impresia de nod. (Vezi ex. 4 și 5.).

Executarea nodurilor este o chestiune de virtuozitate. Unii interpreți, mai puțin dotați în acest sens, reușesc să redea doar linia melodică a acestor formule, fără să execute nodurile. Acest fapt se consideră de către colectivitate drept nepricepere, iar interpreții respectivi se simt rușinați de incapacitatea lor, și nu mai cântă. De aici afirmația că „se alege cine horește cu noduri". Totuși se ob ervă și la bunii interpreți că la începutul piesei, până se acomodează organul vocal, se întâmplă să execute doar linia melodică a formulei, fără noduri. Nodurile se aplică unor formule melodice cu anumite contururi relativ apropiate între ele, și pe care o să le numim în continuare *formule nodale*, pentru a pre curta referirea la ele. Acestea nu se aseamănă cu tructurile sonore meli matice, nici sub aspectul conturului melodic, nici ca valori ritmice. Ele conțin o pendulare pe notele *sol – fa* sau *la – fa*, mai rar pe *la – sol*, pendulare care se prijină, de regulă, pe nota *fa*, fiind încheiată adesea de nota *re*, atât în cuprinsul formulelor cât în afara lor.

Deși tehnica execuției nodurilor în Maramureș, respectiv în zonele Sighetului și Vișeului, este foarte apropiată celei din Oaș, totuși desenul melodico-ritmic al formulelor cu lovituri de glotă diferă: aceste elemente melodico-ritmice de o uimitoare varietate, extrase din doinele culese în satele maramureșene, dezvoltă un ritm sincopat, în timp ce formulele omoloage ale doinei din Oaș au un ritm regulat.

Sincopa simplă, realizată în formula cu lovituri de glotă (ex. 11):

este întâlnită adesea cu valori duble (ex. 12):

https://biblioteca-digitala.ro

Sincopele au uneori și aspectul ritmului ternar (ex. 13):

și apar sub formă înlănțuită. Variația figurii ritmice sincopate duce la schimbarea raporturilor de durată între notele care o încadrează și sincopa însăși. Adesea se repetă pendularea între cele două sau trei trepte, în formă sincopată sau nesincopată, repetările putând amplifica structura nodală (Béla Bartók, *Volksmusik...*, *op. cit.*, p. 15, piesa nr. 23 c, „*Bată-te focu năcaz...*", F. 2117, inf. Mărie Pop a lui Vasile, 60 a., com. Vișeul de Jos, jud. Maramureș) (ex. 14):

Prin variație se ajunge și la o formulă ritmică având sincopă dublă (ex. 15):

Din analiza doinelor maramureșene pe care le avem la îndemână, reiese că loviturile de glotă erau mai ample și mai variate, chiar în cadrul aceleiași piese, între anii 1913 – 1935 decât în ultima perioadă. În timp ce în 1935 Griguță Zaharia realiza în cursul aceleiași piese un număr de 15 formule nodale diferite, în 1966 Maria Bohotici Grigoriță și-a cristalizat într-atât stilul de cântare a horiei lungi, încât în decursul a trei hori executa o formulă unică. Totuși, aspectul involutiv al tehnicii loviturilor de glotă nu este identic la toți informatorii. În afară de reducerea variantelor la un singur tip cristalizat, se mai produce treptat si destrămarea tipului ritmic sincopat. O altă formă de involuție a tipului vocal respectiv este introducerea unor silabe din textul versului pe ultimul sau ultimii timpi mai înainte consacrați sunetelor ce purtau noduri (ex. 16):

https://biblioteca-digitala.ro

O ultimă formă de involuție este aceea în care se execută numai conturul melodic al acestor formule, eliminând „nodurile" propriu-zise. Această formă, credem, a însoțit în permanență horea lungă, cântăreții mai puțin dotați neputând să execute nodurile.

Loviturile de glotă din horile oșene sunt, de regulă, centrate pe formule pendulatorii pe treptele *fa – sol* în valori de timp egale (ex. 17):

În marea majoritate a exemplarelor de doină maramure eană pe care le-am analizat, formulele nodale nu au forme consacrate pentru locul în care e execută în strofa melodică; oricare dintre acestea pot fi executate fie la începutul, fie în interiorul sau sfârșitul unui rând melodic. Totuși, în linii mari, se poate remarca faptul că acolo unde apar mai multe aspecte variate ale formulei sincopate, pe care am expus-o mai sus, o formulă nodală în formă extinsă se gă este imediat după interjecția anacruzică introductivă; iar dacă în aceeași piesă sunt structuri de același tip prescurtate, atunci acelea apar, de regulă, în interiorul strofei melodice au în finalul ei. O dată cu procesul de cristalizare a doinei maramureșene se observă și cristalizarea și consacrarea acestui tip melodico-ritmic în variante deosebite după locul pe care îl ocupă în strofa melodică. Aceasta dovedește că, indiferent de gradul de libertate al utilizării lor, în concepția multor interpreți exista o anumită diferențiere. Dăm un exemplu astfel cristalizat. Se observă o formulă nodală folosită de Tupița Ileana exclusiv în precedarea rândului melodic cu text *A* (ex. 18):

caracteristică prin coborârea în finalul ei de la *fa* la sunetul *la*, apoi o formulă consacrată pentru încheierea rândului melodic *A* sau anticiparea lui *B* (ex. 19):

https://biblioteca-digitala.ro

reprezentând o variantă prescurtată a precedentei, dar cu sens descendent până la *re*, și ultima, caracteristică pentru încheierea rândului *B* (ex. 20):

urmată întotdeauna de un *re* prelungit.

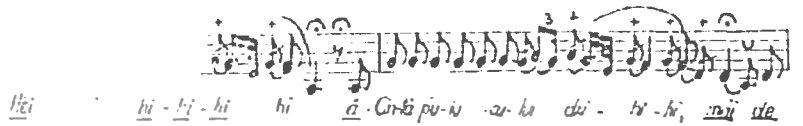
Cristalizîndu-se, doina maramureșeană nu-și consacră formulele la întâmplare, după gustul individual al interpreților, ci, în realitate, interpreții se supun unor imperative dictate de caracteristicile reliefate de-a-lungul întregii ei evoluții.

Tehnica de execuție a nodurilor, ca și structura formulelor nodale conferă doinelor maramureșene și oșene o particularitate pregnantă în plus, neîntâlnită în nicio altă zonă folclorică a țării. Singura zonă în care s-a mai semnalat existența sunetelor „*Schluchztöne*" este Oltenia subcarpatică. Acolo însă – atât prin modalitatea de execuție, cât si prin structura ritmico-melodică – ele produc un efect sonor diferit. În timp ce formulele cu lovituri de glotă specifice horiei lungi pendulează pe sunetele *sol – fa* sau *la – fa*, nodurile realizîndu-se prin crisparea mușchilor gâtului, „oltenii preferă mutația spontană între registrele de cap și de piept (sau cap – gât – piept), într-o deplină libertate a mușchilor, și stăruie pe sunetele tricordului *la – sol – mi* (cf. ex. 12)"[27].

După ce am făcut cunoștință cu natura și particularitățile elementelor muzicale din care se compune doina maramureșeană, vom lega această analiză de studierea formei doinei de care ne ocupăm. Am arătat că, datorită numărului redus de trepte care poartă recitativul, forma muzicală a doinei maramureșene conține, de regulă, rânduri melodice *A* și *B*, forma amplificându-se în genere pe baza unor rânduri A_v sau B_v. Dăm mai jos un exemplu de formă *A B* dintre cele mai frecvente (fg. 13416 c, AIEF, inf. Maria Sima Văduva, com. Mara, jud. Maramureș, culeg. Adriana Sachelarie, 1947, transcr. E. Cernea) (ex. 21):

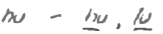
[27] Mariana Kahane, *Trăsături specifice..., stud. cit.*, p. 208. [Autoarea citată, în *Doina vocală din Oltenia*, Editura Academiei Române, București, 2007, observă că „echivalența semantică *hore lungă*, din nordul transilvan, și *cântec lung*, din sudul oltenesc, funcționează paralel cu variantele ciudatei emisiuni vocale, proprie ambelor zone. Această practică vocală, în care unii au văzut o origine instrumentală a speciei, a devenit trăsătură de stil" (p. 14). „Resimțită de mult ca trăsătură stilistică, această tehnică provine din masca sonoră imaginată ca strategie magică de către gândirea arhaică, în relația sa cu cosmosul" (p. 35)].

https://biblioteca-digitala.ro



Observăm că strofa melodică este alcătuită din două rânduri, *A* și *B*; rândul *A* este precedat de o interjecție anacruzică lungă, de care se află legată în continuare o structură introductivă amplă, care se încheie cu sexta coborâtoare *fa – la*, *fa* fiind scurt, iar *la* având coroană. Același rând *A* este succedat de o altă formulă nodală mai puțin amplă, încheiată pe sunetul *re* prelungit prin coroană și atingând pasager sunetul *la*; în același timp, constatăm că rândul *B* nu este supus acestui tipar.

La prima vedere, s-ar părea că zona introductivă constituie un refren independent, aparte de rândul melodic *A*. Varianta lui Griguță Zaharia, ca și a altor informatori, ne demonstrează că interpreții horiei lungi concep această tehnică vocală ca pe o marcă proprie și caracteristică pentru rândul *A* (fg. 4690, AIEF, inf. Griguță Zaharia, 44 a., com. Bogdan Vodă, jud. Maramureș, culeg. Tiberiu Alexandru, 1935, tran cr. E. Cernea) (ex. 22):



Rf.

Consacrarea acestei formule inițiale a structurii arhitectonice, din cadrul doinei de care ne ocupăm, se manifestă și prin faptul că ea capătă uneori extindere nu doar pe hemistih, cum vedem la Griguță Zaharia, ci și pe un rând întreg, sau chiar pe două rânduri melodice, ca, spre exemplu, în varianta Mariei Țălman (fg. 4686 b, AIEF, inf. Maria Țălman, 62 a., com. Bogdan Vodă, jud. Maramureș, culeg. Tiberiu Alexandru, 1935, transcr. E. Cernea) (ex. 23):

https://biblioteca-digitala.ro

23

(d.)

În evoluția lor paralelă, doinele maramureșene și oșene se manifestă, pe de o parte, prin extinderea unor contururi melodice de la un rând la două rânduri melodice, pe de altă parte, prin repetarea variată a unuia din cele două rânduri, *A* și *B*. Caracteristic este faptul că foarte adesea rândurile melodice sunt legate între ele prin formule nodale, nelăsînd nici o cezură în interiorul strofei melodice. Folosind procedeul compozițional al extinderii unui contur melodic pe un rând melodie, apoi pe două rânduri, prin repetarea elementelor proprii, și procedeul repetării variate a unor rânduri melodice, la care se mai adaugă și procedeul îmbinării unor elemente aparținând la două rânduri melodice diferite, forma doinei maramureșene ajunge, de la cele două rânduri melodice inițiale, la forme de patru sau chiar șase rânduri melodice. Asemenea cazuri sunt însă foarte rare și de cele mai multe ori însoțite și de alte elemente caracteristice involuției doinei din Transilvania de nord, ca, spre exemplu, melodizarea recitativului, sărăcirea sau dispariția formulelor cu lovituri de glotă etc.

Urmărind involuția doinei maramureșene până aproape de pierderea caracteristicilor ei esențiale, avem obligația de a privi și în sens contrar, dezvăluind și formele anterioare în timp, până acolo unde documentele sonore ne permit. În acest scop ne folosim în special de exemplare culese de Béla Bartók, în care se relevă două particularități, cunoscute nouă din analizele de până acum, dar întrucâtva mai accentuate în variantele din 1913, și anume:

https://biblioteca-digitala.ro

1. la unii informatori formulele nodale sunt mai ample decât cele găsite în culegerile noastre; 2. frapează amploarea acestor formule în interiorul versului. (A se compara între ele rândurile melodice ale doinei de la nr. 23 din lucrarea citată a lui Béla Bartók.) Structura ritmică a formulelor nodale este tot cea sincopată pe care o cunoaștem noi, doar că are repetări și elemente de amplificare. Aceeași informatoare, în aceeași variantă, folosește formule ample și în afara textului de vers, dar și pe silabele versurilor. De aici însă nu putem trage concluzia globală că amploarea formulelor este direct proporțională cu vechimea repertoriului și nici că în vechime ele s-ar fi desfășurat în cuprinsul silabelor de vers. Aceasta deoarece Béla Bartók a publicat prea puține exemple edificatoare pentru a putea deduce caracterul predominant al epocii din aceste puncte de vedere. Totuși, faptul că între numeroasele exemplare culese din 1935 până în prezent în vechiul Maramureș nu am găsit tipuri melodice atât de ample, precum și faptul că structuri foarte ample am găsit doar în Oaș (unde mai multe elemente ne determină să deducem că această zonă este păstrătoarea unui strat folcloric mai vechi), ne permit să presupunem că amploarea formulelor este în măsură să ne indice vechimea considerabilă a exemplarelor. Credem, de asemenea, că plasarea formulelor nodale în interiorul versului sau în afara lui a generat coexistența a două aspecte variate, dintre care totuși cel mai greu, acela care întrerupe ver ul în desfășurarea lui, a cedat, cu vremea, în favoarea celui care încadrează versul. Departe de noi gândul că toți interpreții horiei lungi la începutul secolului nostru foloseau formule nodale de cea mai mare amploare, jonglând cu ușurință cu oricare dintre silabele versurilor. Interpretarea nodurilor a fost și a rămas o chestiune de virtuozitate, atinsă doar de cântăreții foarte înzestrați. Dar dacă virtuozii horiei lungi, de la mijlocul secolului al XX-lea realizau patru, maximum cinci noduri într-o formulă, virtuozii primului deceniu ajungeau până la nouă noduri, poate și mai multe, deoarece genul se afla atunci încă în perioada sa înfloritoare.

Forma oșeană a doinei cu noduri, așa cum a fost culeasă în cadrul Institutului de Etnografie și Folclor, este mai redusă din punctul de vedere al numărului de rânduri melodice cuprinse într-o strofă melodică, dar cu formule nodale mai lungi. În evoluția ei, doina oșeană pornește de la forma unui singur rând melodic, ce se repetă în chip variat (vezi ex. 5). Ceea ce ne face să interpretăm această formă drept rând melodic cu refren este faptul că în dezvoltarea lui ulterioară refrenul nu este înlocuit cu text de vers, așa cum se întâmplă de obicei cu rândurile de refren în doina maramureșeană[28], ci este redus și întrerupt de un alt rând melodic cu text, ca în exemplul următor al unui cântec de leagăn, executat pe melodia horiei cu noduri de Maria Sas (mg. 813 f, AIEF, inf. Maria Sas, 53 a., com. Negrești, jud. Satu Mare, culeg. Ghizela Sulițeanu, 1956, transcr. E. Cernea) (ex. 24):

[28] Béla Bartók, *Volksmusik...*, *op. cit.*, p. 15, piesa nr. 23 a, *„Hei tu mândruluțule..."*, F. 2183 a, inf. Pălagă Botiș, 18-20 a. [„nu știe câți ani are" (n.a.)], com. Nănești, jud. Maramureș.

https://biblioteca-digitala.ro

Cele două rânduri melodice sunt legate printr-o formulă nodală într-o singură frază amplă. Un alt aspect, în care se manifestă forma *A B* la aceeași informatoare, este acela al despărțirii rândurilor prin cezură, ambele având cadențe finale pe *re* (mg. 813 h, AIEF, Inf. Maria Sas, 53 a., com. Negrești, jud. Satu Mare, culeg. Ghizela Sulițeanu, 1956, transcr. E. Cernea) (ex. 25):

O altă formă de manifestare a horiei lungi, de un real nivel estetic, este cea instrumentală. Și în Maramureș, ca și în Bucovina, forma instrumentală a doinei reprezintă instrumentalizarea, particularizată, a melodiei vocale specifice. Punând alături două versiuni, cu două moduri de emisie diferite, considerăm că afirmația lui Béla Bartók asupra originii instrumentale a doinei maramureșene este neîntemeiată. Dacă horea lungă ar fi constituit o imitație a instrumentului, interpretarea s-ar fi putut mulțumi pe deplin cu melismele obișnuite, auzite în timpul execuției la fluier sau la vioară. Noi nu am găsit în Maramureș niciun instrument muzical care să reproducă nodurile horiei lungi. Cum ar fi putut atunci să reprezinte un model de imitat vocal în acest sens?

https://biblioteca-digitala.ro

În execuția acestei piese instrumentul preia elementele caracteristice cele mai pregnante: coborârea cadențială la sexta inferioară, conturul melodic al formulelor nodale și încheierea cu un recitativ pe nota finală. Dăm spre exemplificare un fragment care urmează conturul unei strofe melodice vocale, în execuția vioristului Ion Bidenciu (fg. 11644 b, AIEF, inf. Ion Bidenciu, com. Săcel, jud. Maramureș, culeg. Emilia Comișel, 1950, transcr. E. Cernea) (ex. 26):

Interpretarea horiei lungi cu vocea însoțită de ceteră la nunți este un fapt frecvent. Într-o asemenea execuție se poate urmări mult mai bine modul în care instrumentul urmează conturul vocal, după ce, inițial, el face o scurtă introducere (mg. 815 l, AIEF, inf. Maria Sas, 53 a., Ionaș Vasile, 33 a., com. Negrești, jud. Satu Mare, culeg. Ghizela Sulițeanu, 1956, transcr. E. Cernea) (ex. 27):

https://biblioteca-digitala.ro

Din analiza doinei din nordul Transilvaniei reiese, pe de o parte, apartenența ei organică, în ce privește trăsăturile generale, la genul muzical, prin excelență românesc, al acestei specii lirice, iar pe de altă parte, dezvoltarea unor particularități unilaterale, independente de influențe sau legături învecinate.

Între trăsăturile comune cu ale doinelor din regiunile cunoscute de noi până în prezent sunt: a) materialul muzical este alcătuit din recitativ și formule de înflorire; b) desfășurarea părții esențiale a melodiei în registrul unei cvinte, *la – re*, în care pendularea recitativului în prima parte a doinei are loc pe *sol – la*, iar desfășurarea lui în partea finală are loc pe *re*; c) unele rânduri melodice, cu deosebire cel final, poartă uneori căderi sau lunecări de la finala *re* până la nota *la*; d) structura modală, cu toate că vădește o fază prepentatonică – ca și structurile doinelor din alte zone – evoluează către modul doric cu treapta a patra oscilantă; e) a parcurs în evoluția sa o fază de improvizație, ajungând în zilele noastre la o cristalizare strofică.

Trăsăturile care o diferențiază sunt: a) tehnica vocală a loviturilor de glotă, cultivate sub denumirea de „noduri", inexistentă în alte regiuni ale țării; b) conturul melodic al formulelor de înflorire adaptate „nodurilor" în mod diferit de al formulelor melismatice cunoscute; c) structura prepentatonică proprie; d) insistența tipului recto-tono în recitativ; e) glissando-ul lent de urcare pe interjecția anacruzică lungă; f) căderea pe sexta inferioară (*fa – la*), caracteristică părții introductive.

În studiul nostru ne-am limitat la expunerea trăsăturilor caracteristice ale doinei maramureșene și oșene, comparându-le doar, într-o oarecare măsură, cu cele similare din Bucovina și Oltenia subcarpatică. Nu am extins comparația doinelor nord-ardelene cu cele din alte zone ale țării, cărora încă nu li s-au consacrat studii speciale.

Béla Bartók, în cercetările sale, a găsit melodii pe care le-a considerat înrudite sau asemănătoare cu horea lungă – a cărei origine, ipotetic, o socotește perso-arabă – în Ucraina (în dumele eroice), în Turcia, Irak, Persia și în Ddjelfa (sat din Algeria). După părerea sa, lanțul s-ar rupe, prin lipsa unor asemenea melodii în Bulgaria, Serbia și Croația[29]. Tiberiu Alexandru completează aceste date prin constatările sale asupra existenței unor cântări asemănătoare la macedo-români, albanezi, bulgari, greci, macedoneni, în Cambodgia, India, Tibet și în unele regiuni din nordul Chinei[30].

Desigur, asemănările constatate de Béla Bartók și Tiberiu Alexandru între doina maramureșeană și cântările unor popoare orientale și balcanice nu implică ideea inexistenței

[29] Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, Volume Two, *Vocal melodies*, Ed. by Benjamin Suchoff, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967, p. 25.

[30] Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Editura Muzicală, București, 1958, p. 74 – 75.

https://biblioteca-digitala.ro

unor trăsături specifice naționale în structura acestor melodii. Mânuind elemente muzicale cunoscute pe teritorii vaste, fiecare popor le îmbină într-un fel al său specific, dând ca rezultat un produs artistic cu caracteristici proprii, care se diferențiază mai mult sau mai puțin de cele ale altor popoare. Considerăm că aceasta este o problemă extrem de interesantă, care implică o documentare vastă, pentru moment încă greu accesibilă și care necesită un studiu special. Credem însă a nu fi de prisos ca în rândurile de față să ne expunem părerea asupra asemănării horiei lungi cu duma ucraineană, ale cărei exemplare ne-au stat la îndemână. Cercetând lucrarea lui Filaret Kolessa[31], la care se referă Bartók, am constatat că piesele din această categorie aparțin, atât ca tematică, cât și ca recitativ, genului epic. Dacă ne-am gândi la compararea lor cu folclorul românesc, atunci în niciun caz nu ar trebui să le comparăm cu doina maramureșeană, care se află mai departe de duma ucraineană decât oricare altă doină românească; o comparație cu un grad mai mare de obiectivitate ar trebui făcută cu balada. Elementul comun al acestor genuri poate fi identificat în structura modală dorică cu treapta a IV-a ridicată; de asemenea, linia recitativului melodic urmărește intonația vorbirii și structura ritmică a versului. Reținem, însă, că atât ritmul cât și intonația vorbirii care stau la baza dumei ucrainene sunt slave, unde elementul de bază este constituit de ritmul recitativului ternar, tipic pentru genul epic slav[32]. În exemplarele care se îndepărtează de la specificul ternar al recitativului epic slav găsim mai multe elemente melodico-ritmice care apropie duma ucraineană de balada românea că, și a căror comparație și-ar găsi locul într-un studiu dedicat acestui gen[33]. Specii de mare valoare artistică și documentară, mărturii ale unora dintre cele mai vechi focare de cultură românească, doina maramureșeană și cea oșeană reprezintă prețioase elemente străvechi ale folclorului românesc. Cercetarea lor a primit prin studiul de față o modestă contribuție la clarificarea unor probleme care le privesc; aprofundarea acestora nu va depăși niciodată dimensiunea atenției meritate.

[31] *Materiali do ukrainskoi etnologhii*, vol. XIII-XIV, *Melodii ukrainskih narodnih dum*, Lvov, 1910.

[32] Spre exemplu, Filaret Kolessa, *op. cit.*, vol. XIV, nr. 1.

[33] Filaret Kolessa, *op. cit*, vol. XIII, p. 83, „*Duma pro sestru i brata*". Din păcate, în volum nu se află întregul text al dumei și de aceea nu ne putem da seama dacă tema are vreo contingență cu balada românească „Fratele și sora".

https://biblioteca-digitala.ro

Vasile Bizeu 75 a. Cuhea Maramureş
Foto AIEF

https://biblioteca-digitala.ro

Maria Buftea 27 a. Cuhea Maramureş
Foto AIEF

Maria Morar 31 a. Negreşti
Satu Mare
Foto AIEF

Mărie Stan 52 a. Certeze Satu Mare
Foto AIEF

https://biblioteca-digitala.ro

Maria Grigoriță 58 a. Mara Maramureș
Foto AIEF

Maricuța Căldăraru 66 a.
Cuhea Maramureș
Foto AIEF

Maria Țalman 62 a.
Cuhea Maramureș
Foto AIEF

https://biblioteca-digitala.ro

Aspecte ale structurii, particularităților și evoluției doinei bucovinene*

Într-o serie de lucrări anterioare, problema doinei a fost abordată atât pe plan general, cât și pe plan zonal. În studiul de față nu vom relua problemele de ordin general, care au fost elucidate în studiile anterioare, și nici pe acelea pe care credem că nu le putem elucida pe baza materialului bucovinean, ci ne propunem, prin clarificarea unor particularități ale doinei bucovinene, să aducem o contribuție la cunoașterea doinei românești. Trăsăturile definitorii ale doinei au fost expuse în lucrările lui Béla Bartók[1], Constantin Brăiloiu[2] și Emilia Comișel[3].

Considerăm că definirea doinei ca„ gen muzical cu caracteristici stilistice și de formă proprii, ca melopee pe care executantul creator o improvizează, într-o nesfârșită variație pe baza unor formule și procedee tradiționale"[4] nu este contrazisă de doina bucovineană în vechea sa formă improvizatorică, așa încât o adoptăm. Probleme de geneză a genurilor și stilurilor improvizatorice au tratat în studiile lor Béla Bartók[5], Constantin Brăiloiu[6] și Gheor he Ciobanu[7]. Recitativul doinei, ca și al baladei, a fost analizat în studiile Emiliei

* [Studiu tipărit in: *Studii de muzicologie*, vol. XV, Editura Muzicală, București, 1980, p. 297–341. Câteva din ideile cuprinse in studiul de față – elaborat inițial in 1966 – au fost expuse intr-o comunicare prezentată de autoare la sesiunea științifică a Institutului de Etnografie și Folclor din iulie 1969 și publicate in *Revista de etnografie și folclor*. nr. 2, 1970, p. 133–142, sub titlul *Despre evoluția doinei bucovinene*].

[1] Introducere la *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923.[Autoarea se raportează, inclusiv în transcrierile făcute, doar la această primă ediție a lui Bartók, necunoscând (sau neavând acces la) ediția definitivă: Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, Martinus Nijhoff Ed., The Hague, 1975, cu referire mai ales la vol. V, *Maramureș County*].

[2] *La musique populaire roumaine*. in: *La revue musicale*, nr. special: *La musique dans les pays latins*, 1940.
Preliminarii la studiul științific al doinei. in: *Revista de folclor*, nr. 4, 1959; *Folclor muzical*, București, Editura didactică și pedagogică, 1967, p. 269–288. [Bibliografia Emiliei Comișel trebuie completată cu: *Genurile muzicii populare românești. Doina*, in: *Studii de muzicologie*, vol. V, Editura Muzicală, București, 1969, p. 79–122 și cu reeditarea studiului *Preliminarii...*, in: Emilia Comișel, *Studii de etnomuzicologie*, Editura Muzicală, București, 1986, p. 251–253].

[4] *Preliminarii...*, *stud. cit.*, p. 148.
Volksmusik..., *op. cit.*
La musique..., *stud. cit.*, p. 7–8.
Lăutarii din Clejani, Editura Muzicală, București, 1969, p. 23–30.

https://biblioteca-digitala.ro

Comişel[8]. Caracteristicile zonale ale doinelor din Maramureş, Clejani, Năsăud, Bucovina, Muscel şi Oltenia subcarpatică au fost expuse în studiile lui Béla Bartók[9], Gheoghe Ciobanu[10], Constantin Zamfir[11], Paula Carp[12], Mariana Kahane[13] şi Eugenia Cernea[14], iar problema legăturii dintre doină şi alte genuri, în studiul Marianei Kahane[15]. Consideraţii generale asupra doinei bucovinene au fost expuse în introducerea antologiei de folclor moldovenesc[16], publicată în anul 1963. Contestarea originii bucovinene a doinei din Bucovina constituie contribuţia Larisei Agapie în articolul său *Doina bucovineană, contribuţii la cunoaşterea cântecului popular*[17].[Acestor contribuţii li se pot adăuga şi lucrarea: *„Bătrânească". Doine, bocete, cântece şi jocuri din Ţinutul Rădăuţilor (cercetare monografică)*, autori: Florin Bucescu, Silvia Ciubotaru, Viorel Bîrleanu, tipărită în: *Caietele Arhivei de Folclor*, I, Universitatea „Al. I. Cuza", Institutul de Lingvistică, Istorie Literară şi Folclor, Arhiva de Folclor a Moldovei şi Bucovinei, Iaşi, 1979 (n.ed.).]

Cercetarea noastră se bazează pe un număr de aproape 300 de doine, dintre care 132 sunt transcrieri proprii ale înregistrărilor pe fonograf, disc şi bandă de magnetofon, efectuate în jud. Suceava, localităţile Fundu Moldovei, Botuş, Sadova, Pojorâta, Breaza, Dorna Candrenilor, Coşna, Vicovu de Sus, Vicovu de Jos, Bilca, Horodnic de Sus, Botoşana, Cajvana, Mălini, Preuteşti, Rotopăneşti, Ciumuleşti; jud. Botoşani, localităţile Suha şi Tudora ; jud. Neamţ, localităţile Hangu, Audia, Sabasa, Călugăreni, Buhalniţa, Izvorul Alb, Bistricioara, Galu, Izvorul Muntelui, Bicaz Chei; jud. Bacău, localităţile Agăş şi Lăboaia; jud. Vaslui, localităţile

Preliminarii..., *stud. cit.*, şi *Recitativul epic al baladei populare*, în : *Muzica*, VI, 1959.

Volksmusik..., *op. cit.*

[10] *Lăutarii...*, *op. cit.*

[11] *Monografia Năsăudului*, cap. 11, *Doina*, mss.; *Contribuţii la cunoaşterea istoriei muzicii poporului român. Despre periodizarea unor melodii de doină din* Năsăud, în: *Revista de etnografie şi folclor*, nr. 4, tom. X, 1965, p. 363–373; *Despre obârşia şi filiaţia unor melodii de doină.*, în: *Studii de muzicologie*, vol. VIII, Editura Muzicală, Bucureşti, 1972, p. 263–295.

[12] Paula Carp şi Alexandru Amzulescu. *Cântece şi jocuri din Muscel*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1964, p. 30–35.

Doina din Oltenia subcarpatică, în: *Revista de etnografie şi folclor*, nr. 1–2, 1963, p. 99–116; *Baza prepentatonică* a *melodicii din Oltenia subcarpatică*, în: *Revista de etnografie şi folclor*, nr. 4–5, 1964 şi *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică*, în: *Revista* de *etnografie şi folclor*, nr. 3, 1967, p. 203–213.[Sinteza studiilor Marianei Kahane se regăseşte în lucrarea autoarei: *Doina vocală din Oltenia*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007].

[14] *Doina din nordul Transilvaniei – Contribuţii la studiul particularităţilor compoziţionale şi stilistice*, în: *Studii de muzicologie*, vol. VI, 1970, p. 181–204; *Despre evoluţia doinei bucovinene*, în: *Revista de etnografie şi folclor*, nr. 2, 1970, p. 133–142.

[15] *De la cântecul de leagăn la doină*, în: *Revista de etnografie şi folclor*, nr. 5, 1965, p. 447–489.

[16] Vasile D. Nicolescu şi Constantin Prichici, *Cântece şi jocuri din Moldova*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1963, p. 11.

[17] *Revista de etnografie şi folclor*, nr. 3, 1971, p. 215–223.

https://biblioteca-digitala.ro

Fereşti şi Broşteni; jud. Iaşi, localităţile Valea Seacă, Iorcani şi Prisăcani – în ce priveşte Bucovina şi Moldova. Alte transcrieri aparţin folcloriştilor Constantin Prichici, Vasile D. Nicolescu, Gottfried Habenicht şi Maria Siminel-Fusteri. Pentru jud. Năsăud am cercetat culegerile din comunele Leşu şi Şanţ, existente în arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor. Materialul folosit pentru analizele comparative este şi el numeros şi cuprinde zonele învecinate. Pentru studiul doinei bucovinene propriu-zise ne vom referi la exemplarele culese din cele 36 de comune şi sate citate.

Din lucrarea de faţă se vor desprinde, pe de o parte, acele trăsături ale doinei bucovinene care sunt comune cu ale doinelor din alte regiuni şi a căror lămurire va contribui la stabilirea trăsăturilor ce stau la baza unităţii structurale a doinei româneşti, iar pe de altă parte, particularităţile specifice locale, care o fac să se deosebească de doinele celorlalte zone.

Poziţia noastră în legătură cu unele opinii asupra doinei bucovinene, expuse în publicaţiile anterioare, o vom defini la locul cuvenit.

Tematica de preferinţă a doinei bucovinene este *jalea*, excepţie făcând repertoriul comunei Bilca, despre care vom vorbi mai jos. Textul Mariei urupat[18] este tipic pentru tematica doinei bucovinene, dar nici acestuia şi nici altuia dintre textele doinelor din această regiune nu li se poate atribui o importanţă primordială în viaţa doinei bucovinene. Din peste 100 variante vocale, textul interpretat de Maria Surupat a mai fost cules doar de la încă două informatoare : Margareta Zlăvoacă[19] şi Trandafira lui Trifan Creangă[20]. Dar dacă răsfoim doinele bucovinene, nu putem să nu observăm abundenţa textelor pe aceeaşi temă, sugerată de titluri ca acestea: *Cine n-are noroc, n-are*[21], *Omul bun petrece rele*[22], *Nu ştiu unde-i al meu bine*[23] şi altele. Sfera tematică preferenţială a doinei bucovinene nu este indicată atât de denumirea foarte frecventă sub care este recunoscută ea în popor, „de jale" sau „de jele", cât şi de afirmaţiile informatorilor. „Aista iera... un cântec di jali, iera jalia bătrânilor", spune Margareta Zlăvoacă[24]; Iuliana Voloşieniuc[25] explică: „îl cânt cîn' mni-i jăli, cîn' îs nicăjită", iar Niculai C. I. Buga precizează că pe melodia asta se cântă „fel de fel de vorbe, da d'e jele"[26].

[18] Mg. 651 d, AIEF, inf. Maria Surupat, 51 a., com. Sadova, jud. Suceava, culeg. Vasile D. Nicolescu, 1956.
[19] Mg. 1457 I h, AIEF, inf. Margareta Zlăvoacă, 53 a., com. Pojorâta, jud. Suceava, culeg. Vasile D. Nicolescu, 1958.
[20] Fg. 4222, AIEF, inf. Trandafira lui Trifan Creangă, com. Botoşana, jud. Suceava, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934.
[21] Mg. 1461 I e, AIEF, inf. Saveta Raia Bălan, 63 a., com. Fundu Moldovei, Suceava, culeg. Eugenia Cernea, Florin Georgescu.
[22] Fg. 3591 b, inf. Saveta Birsan, 42 a., com. Fundu Moldovei, culeg. Constantin Brăiloiu, 1931.
[23] Mss. 5, AIEF, Alexandru Voevidca, caietul XXXVII, nr. 1829.
[24] Fişa mg. 1457 I h, AIEF.
[25] Fişa mg. 1173 d, AIEF, 20 a., com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, culeg. Vasile D. Nicolescu, 1957.
[26] Fişa fg. 3156 b, AIEF, com. Mălini, jud. Bacău, culeg. Constantin Brăiloiu, 1931.

https://biblioteca-digitala.ro

Jalea este adesea exprimată în imagini poetice, fără a se preciza motivul concret. Între acestea sunt și cele care se referă în mod simbolic la lipsa de noroc:

Mândră floare-i nărocu, / Da' nu crieștie-n tăt locu / Și nu-l arie tăt omu'.

Alteori, pricina supărării se află în viața grea petrecută în familia străină, fără milă, a soțului[27]:

Cucule, pasăre blândă, / Du-te la munte și cântă; / Pe cine-i avea mânie / Cântă-i cum mi-ai cântat mie, / Blastămă-l, străin să fie, / că nu-i treb'e mai mare furie / Ca străinătatea-n lume; / și nu-i treb'e mai mare foc / Numai să n-aibă noroc; / Nu-i treb'e mai mare pară / Ca străin înt-a lui țară.

Amărăciunea apare datorită vieții alături de soțul după care a fost dată împotriva dorinței ei[28]:

Frunză verde de mătreață[29], / Iată noaptea însărează, / Urâtu' mă-negurează; / (...) / Mă pun sara să mănânc, / La urât mă uit și plâng; / Pe marginea blidului / Văd umbra urâtului.

Jalea mamei se datorează adesea lipsei de noroc a copiilor ei[30]:

Foiliță dă năgară, / Stau dușmanii și să mniară / C-am avut o scârbă mari. / Stați dușmani și nu rădieți, / Că și voi copii aveți, / Și copii-or criești mari / Și-or fi curvi și talhari, / Și-or împlia pin cremanari. / Și i-or mânca zidurili, / Ca pi mini scârbili.

Tristețea nemărginită survine la despărțirea de cel drag[31]:

Frunză verde de cicoare, / Azi e zi de sărbătoare, / E zi tristă, fără soare; / O plecat din sat o floare / (...) /

Și-așa-mi vine ca să zbor / Pi diasupra codrului, / Să tai calia trinului / Și să cânt cu-atâta ziers, / Să ti pot opri din mărs, / Și să-ți cânt cu-atâta foc, / Să ti pot opri pe loc.

Doar un număr infim de texte nu poartă pecetea tristeții.

Tot datorită acestei sfere tematice și a concordanței ei cu fondul muzical al doinei bucovinene, melodia ei a putut fi preluată și integrată de către huțulii dintr-o serie de sate din Bucovina în obiceiurile lor de înmormântare, ca bocet, sub denumirea de „doină la mort", „de jele la mort", sau, mai simplu, „de jele". În acest sens ni se pare interesantă observația lui Constantin Zamfir: „ciobanul cântă din fluier la ceremonia înmormântării însoțind bocitoarele... dar cu acest prilej mai execută și partea de jale din

[27] Fg. 3622 a, AIEF, inf. Paraschiva lui Vasile Cosma, com. Sadova, jud. Suceava, 1935.
[28] Fg.4223 b, AIEF, inf. Paraschiva lui Ilie Iacoban, com. Botoșana, jud. Suceava, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934.
[29] O varietate de licheni.
[30] Mg. 1173 c, AIEF, inf. Irina Finiș, com. Botoșana, jud. Suceava, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934.
[31] Mg. 4210 a, AIEF, inf. Scurtu Reveica, 58 a., com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, culeg. Vasile D. Nicolescu, 1957.

https://biblioteca-digitala.ro

povestea ciobanului, care și-a pierdut oile"[32]. Se știe că în Bucovina cel mai adesea partea de jale a acestei piese este bazată pe tipul bucovinean al doinei. În comuna Breaza (jud. Suceava), unde am cules bocetele huțule, se cântă frecvent această melodie la înmormântări, însoțită de fluier. Dar acesta nu este unicul mod de transmitere a melodiei de doină bocetului huțul și poate nici cel mai important. Informatoarea huțulă Ileana Kișuk, de 77 ani, ne-a cântat, pe lângă bocetul huțul, și doina bucovineană propriu-zisă cu text românesc[33], spunându-ne că a învățat-o din copilărie „de pe munte cu vitele"[34]. Deși informatoarea spunea că „numai după ce ți-a murit cineva cânți «de jele» pentru tine[35], totuși Maria Ungureanu[36] ne-a informat că bătrâna Ileana Kișuk a cîntat doina aceasta cu textul „Cântă puiul cucului" la moartea mamei secretarului Sfatului Popular al comunei, familia decedatei fiind tot huțulă. Observăm, așadar, că melodia, deși a fost învățată ca doină, este cântată ca bocet huțul, confirmând, o dată în plus, caracterul „de jale", sub care este cunoscută doina bucovineană și de către o populație conlocuitoare de altă limbă. Totuși, deși comuna româno-huțulă, Breaza, se află în imediata apropiere a satului Botuș (aparținând comunei Fundu Moldovei, jud. Suceava), unde bocetul are o melodie consacrată, diferită de a doinei, nu este exclus ca melodia bocetului huțul să fi fost preluată din tradiția satelor bucovinene de tipul Bilcăi, unde, după cum vom vedea mai jos, bocetul se cântă, de regulă, pe melodia doinei bucovinene.

*

Referindu-ne la doina bucovineană, ne raportăm la un singur tip melodic de doină, cu mai multe subtipuri și cu un număr indefinit de variante ale acestora, reprezentând diverse stadii de evoluție și direcții de ramificație. Toate acestea ne relevă atât existența acestui tip de doină în Bucovina din timpuri străvechi cât și evoluția ei de la forme arhaice la structuri arhitectonice ample improvizatorice, părăsite apoi în favoarea unor forme cristalizate, ajunse până la noi. Același tip melodic, care se distinge atât din doina vocală cât și din cea instrumentală, este tipul doinei devenite cunoscută în interpretarea Mariei Surupat[37].

[32] Constantin Zamfir, *Monografia folclorică a Năsăudului,* mss., cap. 11, *Doina*, p. 43.
[33] Deși informatoarea știa foarte puțin românește.
[34] Fișa mg. 2909 I f, AIEF; este vorba de muntele Tâmpa, din com. Breaza, jud. Suceava, culeg. Eugenia Cernea, 1965.
[35] Fișa mg. 2909 II o, AIEF, culeg. Eugenia Cernea, 1965.
[36] Fișa mg. 2908 II o, AIEF, 38 ani, com. Breaza, jud. Suceava, culeg. Eugenia Cernea, 1965.
[37] Vezi nota 18.

https://biblioteca-digitala.ro

În analiza structurală și compozițională a doinei bucovinene vom încerca să lămurim atât aspectele ei caracteristice, cât și căile sale evolutive și involutive pe care le putem deduce din materialul nostru.

Primele documente muzicale referitoare la doina bucovineană datează din anul 1907, când au fost notate după auz câteva exemplare de către Alexandru Voevidca. Variante au fost publicate anterior într-un aranjament pentru pian de către Carol Miculi[38], fără a putea fi folosite ca document științific referitor la doina bucovineană, întrucît nu este indicată localitatea de unde au fost culese. De aceea ele pot atesta doar existența acestei melodii pe teritoriul țării, în anii în care Carol Miculi își alcătuia caietele sale cu arii naționale românești.

Perioada de peste șase decenii în care s-au adunat documente concrete asupra doinei bucovinene**, reprezintă, evident, doar un scurt fragment din viața acesteia, fragment în care – cu excepția comunei Bilca – frecvența ei descrește treptat în viața satului bucovinean. Limitele temporale, după cum am mai arătat, se întind din deceniul al cincilea al secolului al XIX-lea până în contemporaneitate, iar cele teritoriale cuprind întreaga Bucovină, nordul Moldovei și Năsăudului.

Este cunoscut faptul că asupra evoluției unui fenomen folcloric putem trage concluzii atât din compararea exemplarelor culese la intervale apreciabile de timp, cât și din compararea unor exemplare a căror existență se desfășoară paralel, dar care se află la stadii de dezvoltare diferite.

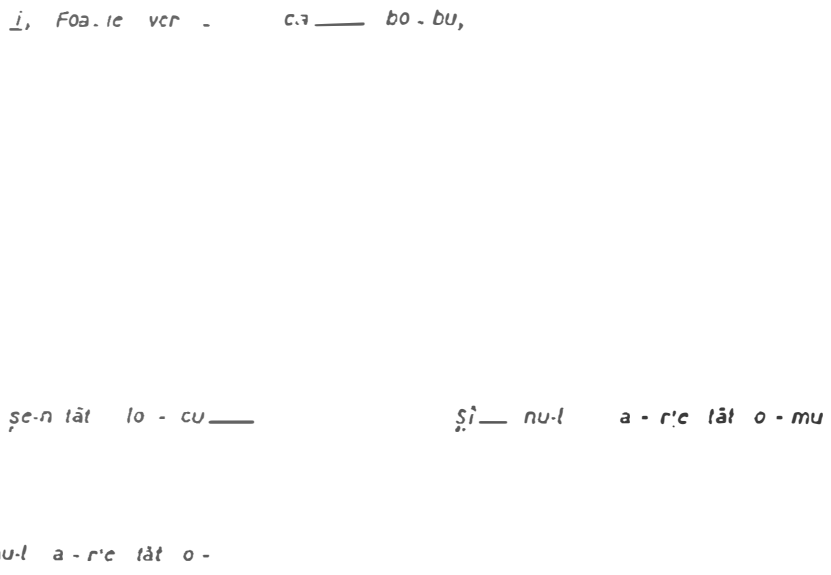
Pentru a avea o perspectivă atât spațială cât și temporală, vom încerca să ne situăm pe un punct mai proeminent, pe o „culme", pentru a da un contur vizual imaginii. Această „culme" o vom alege, pe de o parte, pe criteriul realizării artistice, al realizării estetice, compoziționale, iar pe de altă parte, pe criteriul momentului de cristalizare. Criteriul estetic compozițional nu este un criteriu subiectiv; varianta sau variantele cele mai realizate din acest punct de vedere sunt acelea în care se concentrează majoritatea mijloacelor artistice elaborate de generațiile de creatori populari în cadrul genului respectiv. Evident, forma clasică a doinei este improvizatorică, dar începând analiza de la forma ei cristalizată amplă, cercetarea retrospectivă devine mai practică; regăsirea materialului muzical al doinei în formele ei labile improvizatorice, urmărirea înfiripării ei de la formele monomotivice până la cele mai ample se poate face cu mai multă precizie, deoarece momentul cristalizării reprezintă un punct terminus, către care confluează toată diversitatea existentă anterior. Exemplarul cristalizat, pentru doină – gen prin excelență improvizatoric – reprezintă bilanțul întregii ei vieți, împietrită într-o ultimă imagine. Luându-le pe acestea ca punct de plecare, putem

[38] *48 Airs nationaux roumains en quatre suites*, Lemberg, Ed. Gubrynowicz et Schmidt, (f.a.), caietul I, p. 2–3 și 4–7.

** [Autoarea se referă la perioada cuprinsă între prima culegere, citată, și momentul redactării acestui studiu].

https://biblioteca-digitala.ro

să deducem de unde și pe ce căi au venit acele mijloace artistice de exprimare, încotro și pe ce căi se destramă ele. Alegând pe aceste criterii, ne-am oprit la una din variantele doinei *Mândră floare-i norocu* (ex. 1, mg. 651 d, AIEF, com. Sadova, jud. Suceava, inf. Maria Surupat, 51 a., culeg. Vasile D. icolescu, 1956, transcr. V. D. Nicolescu, E. Cernea):



Ambitusul melodiei este cuprins între *la* = 220 Hz – *la*^{1} = 440 Hz (ex. 2):

partea esențială se desfășoară în limita cvintei *re-la,* urcând arareori, în locurile de expansiune a melodiei, până la *si,* iar cvarta inferioară *la-re* apare numai în rândul final. Deși la prima vedere, judecând după scară, am putea crede că avem de-a face cu un minor natural, cu oscilații spre

https://biblioteca-digitala.ro

minor armonic, structura modală este mai complicată, decurgând din țesătura melodică, din acumularea în timp a pilonilor de sprijin. Ea este următoarea (ex. 3):

Melodia de bază se desfășoară pe cvinta *re-la*, iar atingîndu-l pe *si* și sprijinindu-se pe *re* în special, structura modală care se conturează este aceea care duce către modul doric. Cvarta inferioară are un rol secundar. Pe ea, de obicei, cad finalurile unor doine, prin salt, ca spre exemplu (ex. 4, fg. 3541 a, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Parasca azacu, 23 ani, culeg. Constantin Brăiloiu, 1928, transcr. E. Cernea):

ca sa lîn-gă mi-ne

În alte cazuri, spre ea coboară în mod treptat, ca în exemplul de mai jos (ex. 5, mg. 653 a, AIEF, com. Sadova, jud. Suceava, inf. Maria Surupat, 51 a., culeg. Tiberiu Alexandru, Constantin Prichici, Maria Fusteri, George Vancu, Vasile D. Nicolescu, transcr. E. Cernea):

Și nu-l a-r'e tăt o-mu, of.

Ne-am îndepărtat aici de exemplarul pe care l-am analizat numai pentru a putea explica rolul secundar pe care îl joacă cvarta inferioară *la-re* în structura modală, și care nu poate fi dedus decât dacă avem în vedere totalitatea variantelor și evoluția lor în timp. Tot în acest sens, trebuie să subliniem că nu toate variantele conțin această coborâre la cvartă; majoritatea se opresc pe finala *re*, care – pentru aceasta și pentru alte motive, pe care le vom expune mai departe – considerăm, în general, că ține locul treptei întâi a

https://biblioteca-digitala.ro

modului. Încheierea printr-un salt la cvarta inferioară, sau prin coborâre treptată la aceeași cvartă, reprezintă o variație mai recentă a acelui rând melodic care, în variantele mai vechi, se găsește recitat în întregime sau în ultimele lui 6 sau 4 silabe. Coborârea spre cvartă, recitată sau melodizată, la un anumit stadiu de evoluție a melodiei, reprezintă un procedeu artistic de expresie. Recitarea are întotdeauna un caracter depresiv, intonația vorbirii fiind de cendentă către finele versului și exprimând, de cele mai multe ori, sentimentul unei tristeți, pătrunzătoare prin nuanța sa de profund regret, de neputință în fața unei realități dureroase, pe care o poartă. În exemplarele improvizatorice se poate remarca apariția acestui vers recitat după grupuri inegale ca număr de versuri, plasat acolo unde conținutul acestuia concentrează emoția maximă, unde se află încheierea gândirii poetice (ex. 6, mg. 4030 I a, AIEF, com. Bilca, jud. Suceava, inf. Ilie Mihăilă, 84 a., culeg. Ghizela Sulițeanu, Cornelia Călin, 1971, transcr. E. Cernea):

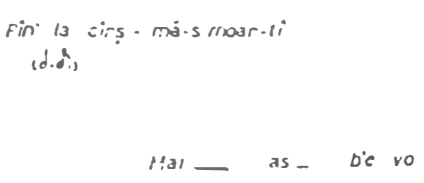
https://biblioteca-digitala.ro

Cercetarea efectuată de Ghizela Sulițeanu în com. Bilca, jud. Suceava – comună care mai păstrează încă un folclor de o incontestabilă vechime – demonstrează, atât prin materialul muzical înregistrat, cât și prin informațiile obținute de la interpreți, faptul că, în zilele noastre, generația matură părăsește acest rând recitat, pe care l-au apucat de la bătrâni, în a căror cântare este auzit frecvent și astăzi. „Așa cântau bătrânii. Pi glasu' așe făcut cu coborâre... Am cântat și eu așa cîn' eram mai mică, da' s-o lăsat di mult" – declară Ana Irimescu, de 48 ani, din Bilca[39].

Procesul de renunțare la versul recitat se produce în mod diferit în diversele comune; în timp ce în Bilca el dispare din materialul muzical al doinei, în Fundu Moldovei, Sadova, Pojorâta și alte comune, versul recitat se transformă mai întâi parțial, apoi total, într-un rând de recitativ melodic, care imită intonația recitării vorbite anterioare, fixând-o pe trepte sonore între *re* și *la* inferior, sau reducând-o la un simplu salt descendent de cvartă, și numai după aceea îi remarcăm uneori dispariția. Acest proces se afla în anii 1956–1958 încă în desfășurare în comunele mai sus-amintite. Chiar același interpret putea cânta – ca și în Bilca – o variantă care să conțină această coborâre, și alta care să nu o conțină (ex. 7, fg. 3636 b, AIEF, com. Sadova, jud. Suceava, inf. Maria Surupat, 30 a., culeg. Constantin Brăiloiu, 1935, transcr. E. Cernea) (Să se compare acest exemplu cu ex. 1).

Mg. 4033 I j, AIEF, com. Bilca, jud. Suceava, culeg. Ghizela Sulițeanu, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro



Chiar în variantele cristalizate, interpreții pot cânta o strofă melodică fără această terminație, iar alta cu încheierea pe cvartă inferioară. În varianta Mariei Surupat din 1958 (mg. 1466 I e, AIEF) găsim următoarea uccesiune a rândurilor melodice: *A B C D E F G / A B C D E F G H / A B C D //.*

Varianta Parascăi Leuștean din Fundu Moldovei, culeasă în 1928 de George Breazul, are grupări trofice de câte 3 și 4 rânduri melodice cu material muzical variat de la strofă la strofă: *A F G / A A F G / A A F G / A F G H / E F G H //.*

Revenind la rolul acestui rând melodic în structura modală a doinei bucovinene, subliniem faptul că el este întâlnit de cele mai multe ori în ultima sa parte recitat, înălțimea sesizabilă a notelor recitate ajungând doar până la *si* au chiar *do*. Așadar, limita inferioară a fragmentului coborâtor fiind variabilă și adesea recitată, nu poate servi ca pilon de sprijin al structurii modale, ca, spre exemplu, fragmentul următor (ex. 8, mg. 1481 II a, AIEF, com. Sadova, jud. Suceava, inf. Paraschiva ozmariu, 77 a., culeg. Constantin Prichici, 1958, tran cr. E. Cernea):

8

Se știe că la genurile improviziatorice formulele melodice inițiale și finale nu se schimbă; ele indică întotdeauna începutul și fârșitul gândirii muzicale, convențional numite „perioadă"

https://biblioteca-digitala.ro

sau „strofă melodică"[40]. Aici vedem însă că prezența acestui rând final nu este constantă. Ceea ce însă nu se schimbă și reprezintă încheierea gândirii melodice a fiecărei strofe muzicale în doina bucovineană este încheierea cu finala pe *re*. Așadar *re* ține loc de tonică în această structură modală, iar *la* inferior ne amintește de modurile medievale *hipo,* așa încât în cazul melodizării versului recitat avem un mod *hipodoric* cu cvarta oscilantă.

O particularitate a acestei cvarte oscilante este că în foarte multe variante, de regulă în al cincilea rând melodic, se atacă *sol natural*, pentru ca apoi interpretul să urce treptat, aproape imperceptibil, fie pe coroană, fie în cadrul rândului melodic, atacând fiecare *sol* care urmează cu câte o comă mai sus, până ajunge la *sol diez*. Este posibil ca această particularitate să fie sesizată și la doinele altor zone sau și în alte genuri, dar ea, în orice caz, rămâne un atribut, un mijloc de expresie care face parte constitutivă din mijloacele de expre ie proprii doinei bucovinene. Cadențele rândurilor melodice sunt următoarele :

la rândul melodic *A* cadența se termină pe *la*[1]
la rândul melodic *B* cadența se termină pe *mi* sau *re*
la rândul melodic *C* cadența se termină pe *mi* sau *la*
la rândul melodic *D* cadența se termină pe *mi*
la rândul melodic *E* cadența se termină pe *re* sau *mi*
la rândul melodic *F* cadența se termină pe *re* sau mi
la rândul melodic *G* cadența se termină pe *re*
la rândul melodic *H* cadența se termină pe *la* sau *si*

Vedem așadar că notele de încheiere a cadențelor sunt oscilante de la strofă la strofă și, se înțelege, de la variantă la variantă. Neschimbate rămân numai cadențele rândurilor *D* și *G*, care, după cum vom vedea mai departe, au caracter final. Stabilitatea structurii modale, în cazul doinei bucovinene ca și al doinelor din alte zone, este realizată de fragmentele de recitativ recto-tono și de sunetele prelungite cu coroană sau cu valori mai mari de timp, care se află în interiorul rândurilor melodice. Constantin Zamfir[41] relevă că țesătura rândurilor melodice are loc pe anumite trepte dominante, indicând treapta a cincea, pentru rândul întâi (*A*), treapta a patra pentru rândul al doilea (*B*) și treapta a doua pentru rândul al treilea (*C*). Treptele dominante despre care vorbește autorul citat, referindu-se la tipul de doină comun Năsăudului și Bucovinei, reprezintă de fapt osatura modală, pilonii de sprijin modali; pe aceștia nu îi găsim la cadență, ca în cântecul liric, unde interiorul frazei muzicale

[40] Emilia Comișel, *lucr. cit.*; Gheorghe Ciobanu, *lucr. cit.*; Mariana Kahane, *lucr. cit.*

[41] Constantin Zamfir, *Contribuții la istoria muzicii poporului român. Despre periodizarea unor melodii de doină din Năsăud*, în: *Revista de etnografie și folclor,* tom 10, nr. 4, 1965, p. 368; vezi și: Idem, *Despre obârșia și filiația unor melodii de doină*, stud. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

este mult mai mobil, și arareori putem găsi în interiorul unui rând melodic o notă de sprijin care să nu se prelungească și în cadență. Schema acestor trepte de sprijin este următoarea:

în rândul melodic *A* treapta de sprijin este *la*

în rândul melodic *B* treapta de sprijin este *sol*

în rândul melodic *C* treapta de sprijin este *mi*

în rândul melodic *D* treapta de sprijin este *mi*

în rândul melodic *E* treapta de sprijin este *sol*

în rândul melodic *F* treapta de sprijin este *re*

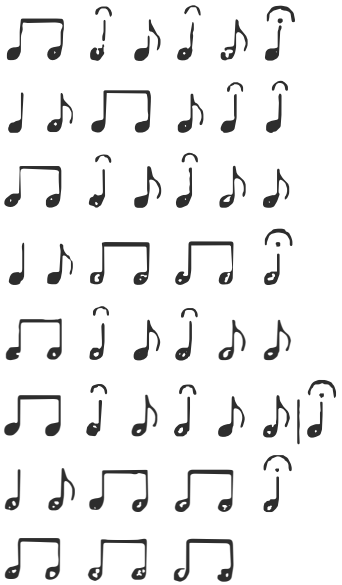
în rândul melodic *G* treapta de sprijin este *re*

în rândul melodic *H* treapta de sprijin este difuză, uneori *la*

Considerând din punctul de vedere al structurii modale forma încheiată după rândul melodic *G*, ob ervăm o oarecare simetrie între cele două părți, *A B C D* și *E F G*, în sensul că pentru întărirea notei cu caracter final se consacră câte două rânduri melodice: *C* și *D*, pentru *mi*, *F* și *G*, pentru *re*.

Din punctul de vedere al tempoului, doina bucovineană se desfășoară în *parlando rubato*, folo ind, de regulă, ca unități ritmice *optimea* și *pătrimea*. Mișcarea metronomică se află de obicei între optimea = 180 și optimea = 192. Celulele ritmice utilizate sunt *piricul*, *troheul* și *iambul*, oricare din silabele lungi putând fi și mai mult lungite, fie prin coroană, fie prin urarea unor formule melismatice mai ample.

chema ritmică a melodiei este următoarea (ex. 9):



https://biblioteca-digitala.ro

Observăm că ea este alcătuită din formule ritmice de două tipuri (ex. 10 și ex. 11):

Forma exemplului muzical de la începutul analizei este cristalizată în opt rânduri melodice. Interpreta cântă cele trei strofe melodice într-un mod aproape identic.

Interjecțiile obișnuite sunt *of* și *hei*. Uneori, cu rol de silabe de completare, se folosește cuvântul *măi* sau vocalele *u* sau *î*.

Despre formulele melodice vom vorbi în cadrul expunerii evoluției doinei. Anticipăm numai afirmația că nu vom trata formulele melodice decât în forma lor *melodico-ritmică*, deoarece considerăm că nicio formulă melodică nu viețuiește, deci nu există, în afara timpului. Formula melodico-ritmică reprezintă o unitate dialectică, elementele ambelor aspecte condiționându-se reciproc. A lucra comparativ numai cu formule melodice, sau numai cu formule ritmice, înseamnă a nu lucra cu elementul muzical viu și a fi expuși la derută[42].

Forma arhitectonică a doinei ne obligă să privim materialul muzical în evoluția sa. Pentru a ne fi mai clară analiza doinei din Bucovina, vom încerca o comparare a conținutului muzical al variantelor, pornind de la unul din exemplarele cristalizate ale doinei și supunându-le unei priviri retrospective într-o ordine inversă, adică mergând de la ani la ani în urmă, pentru ca apoi, în concluzie să ne putem da seama de drumul evolutiv al doinei bucovinene. Așadar, să trecem la analiza formei acestui exemplar cristalizat pe care l-am dat la exemplul muzical nr. 1. Avem opt rânduri melodice distincte: *A B C D E F G H*. Să analizăm primele două rânduri melodice ale ex. 1 (ex. 12):

Vedem că rândul melodic *A* pendulează între *sol* și *la*, subliniindu-l îndeosebi pe *la*. Sublinierea se întărește și prin prelungirea cu coroană la cadență. Rândul melodic *B* face o rotire în jurul notei *sol*, uneori cu *diez*, după care coboară la cadență printr-un grup melismatic până la *mi*. Aceste prime două rânduri se găsesc în forma aceasta – ca rânduri distincte, primul având cadența pe *la*, al doilea, cu cadența coborâtoare până la *mi* sau *re* –

[42] Vezi ex. muzical nr. 23 și comentariul de analiză muzicală, de unde rezultă că, dacă am analiza numai din punctul de vedere al conținutului melodic, am pierde din vedere tocmai elementul care constituie caracteristica sa hușulă și anume ritmul.

https://biblioteca-digitala.ro

la mulți dintre informatorii de la care s-a cules între anii 1956 și 1958 în Fundu Moldovei, Botuș, Sadova și Pojorâta.

Să vedem însă cum arătau și ce ne indică aceleași două rânduri melodice la aceeași informatoare în anul 1935 (ex. 13, fg. 3636 b, AIEF, com. Sadova, jud. Suceava, inf. Maria Surupat, 30 a., culeg. Constantin Brăiloiu, 1935, transcr. E. Cernea):

Frunzi

Rândurile melodice nu mai apar atât de distincte, deoarece *B* reprezintă de fapt un A_v, cu insistența pe un sunet cu o secundă mare mai jos decât *A*. Această variantă este în general mai puțin dezvoltată, ea are numai șase rânduri melodice. Mai evidentă apare această înrudire a lui *B* cu *A* în următorul exemplu muzical, cules în anul 1928 (ex. 14, fg. 12648 a, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. uceava, inf. Saveta Hojbotă, culeg. George Breazul, 1928, transcr. E. Cernea):

S-ar părea, la prima vedere, că avem de-a face cu un alt tip melodic, deoarece între acest rând *A* și cel al Mariei Surupat este o diferență destul de mare. La Maria Surupat avem o pendulare pe două trepte alăturate, *sol-la*, iar aici melodia pornește de la *re*, insistă pe *la* și se reîntoarce la cadență din nou la *re*. De asemenea, diferite sunt și schemele lor ritmice (ex. 15 și ex. 16):

Maria Surupat : 15

Saveta Hojbotă : 16

Și totuși, ambele melodii fac parte din același tip de doină. Exemplul următor, cântat în același an, tot de Saveta Hojbotă, ne demonstrează limpede că avem de-a face cu aceeași

https://biblioteca-digitala.ro

doină, şi că ea poate căpăta diferite aspecte, după dorinţa momentană a interpretului (ex. 17, fg. 3540 d, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Saveta Hojbotă, culeg. Constantin Brăiloiu, 1928, transcr. E. Cernea):

Faţă de exemplul precedent, remarcăm câteva schimbări foarte semnificative: rândul *A* îşi pierde cadenţa coborâtoare până la *re*, în schimb, această formulă de cadenţă este trecută la începutul rândului următor, *B*, şi înlocuieşte trioletul *re-mi-re*, care era unul din elementele ce marcau strânsa înrudire dintre cele două rânduri melodice. Rândul melodic *A* rămânând fără cadenţa coborâtoare, desenul melodic al celor două rânduri conturează un material distinct, marcat printr-un *A* şi un *B*. Menţionăm că rândurile *C* şi *D*[43] rămân neschimbate la ambele variante. Iată deci unul din procedeele compoziţionale ale doinei bucovinene, prin care două rânduri melodice, iniţial înrudite prin imitaţie, devin rânduri melodice distincte. Este locul să reamintim rândurile *A-B* ale variantei Mariei Surupat (varianta din 1956), pentru a sesiza originea conturului melodic al acelei variante, unde nu mai avem nicio pornire a melodiei de la *re* şi unde formula coborâtoare de cadenţă a rândului *A*, mutată în rândul *B*, devine o frumoasă formulă melismatică (vezi ex. 12). Este necesar să menţionăm că acesta nu este un procedeu generalizat al doinei bucovinene ci un procedeu local, cu o arie de răspândire limitată. L-am întâlnit în zona folclorică a Câmpulungului Moldovenesc, reprezentat prin comunele Fundu Moldovei, Sadova, Pojorâta şi Botuş[44].

Într-o zonă vecină, Gura Humorului, de asemenea bogat reprezentată din punct de vedere folcloric prin comunele Cajvana şi Botoşana, cu toate că găsim doina bucovineană în toată amploarea ei – deci nu este vorba de o altă fază de dezvoltare, mai veche –, rândul melodic *A* s-a menţinut în forma sa mai veche, şi nu şi-a trecut elementele cadenţiale la începutul rândului melodic *B*. Dăm mai jos un asemenea exemplu (ex. 18, fg. 4212, AIEF, com. Botoşana, jud. Suceava, inf. Tudosia lui Matei Boca, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934, transcr. E. Cernea):

[43] Doina aceasta are strofa de numai patru rânduri melodice.

[44] Îl putem însă întâlni şi în alte zone şi în alte genuri, vezi: Corneliu Dan Georgescu, *Melodii de joc din Oltenia*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968; Idem, *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală şi corpus de melodii instrumentale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984; Eugenia Cernea, *Melodii de joc din Dobrogea*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro

Rândul melodic *B* își păstrează astfel funcția compozițională imitatorie – de repetare variată a rândului melodic anterior – și în această formă amplă de opt rânduri melodice: *A B C D E F G H*.

Analizând culegerea de folclor muzical din Bilca, ce conține un număr de doine impresionant pentru zilele noastre, gă im o seamă de indicii care dovedesc vechimea considerabilă a folclorului păstrat acolo, ceea ce demonstrează că doina bucovineană își află, în varianta sa din Bilca, una dintre cele mai vechi forme care s-au mai păstrat încă în repertoriul satului contemporan.

1. Melodia doinei bucovinene susține aproape în întregime repertoriul muzical vocal tradițional al satului (liric, epic, de leagăn, de cătănie, nupțial și funebru)[45] (vezi ex. 6). Alături de aceasta, mai există o singură melodie vocală, de asemenea tradițională, în tempo giusto, cu un ritm oscilând între 7/16 și 2/4, care pare a fi fost melodie de joc și pe care acum o întâlnim numai cu texte satirice, de nuntă, de veselie, muzica de joc fiind, de regulă, executată de lăutari (ex. 19, mg. 4032 I e, AIEF, com. Bilca, jud. Suceava, inf. grup de femei, culeg. Ghizela Sulițeanu, 1971, transcr. E. Cernea):

[45] Utilizarea unei singure melodii pentru întregul repertoriu vocal al unei zone a fost remarcată încă de Béla Bartók in lucrarea sa *Volksmusik...*, *op. cit.*, ca un fenomen ce atestă stadiul foarte vechi in care se află folclorul acelei zone. Un fenomen identic am intâlnit la populația huțulă, in comuna Breaza, jud. Suceava, in culegerea efectuată in anul 1965.

https://biblioteca-digitala.ro

Frapează conturul melodico-modal comun al celor două melodii; aceeași scară descendentă diatonică cu terța mică și cu treapta a patra uneori urcată, în limitele unui ambitus de cvintă perfectă, aceeași cadențare a tuturor rândurilor melodice pe sunetul fundamental, ca și înrudirea formulei melodice de la cadența primului și, uneori, al celui de al treilea rând melodic al melodiei de joc cu una din formulele specifice de cadență ale doinei, despre care vom vorbi amănunțit mai departe.

2. Formulele ritmice ale rândurilor melodice ale doinei din Bilca sunt aceleași care s-au păstrat și în forma amplă a doinei bucovinene analizate la începutul lucrării (vezi ex. 11 și 12).

3. Structura arhitectonică a doinei din Bilca este improvizatorică și se manifestă printr-o succesiune neperiodică a două rânduri melodice, *A* și *B*, unde *B*-ul reprezintă de fapt un A_1 la origine. Un rând melodic *C*, recitat sau semirecitat, apare la încheierea unei idei poetice sau în momentele lirice de maximă emoție, având funcția de rând melodic final (vezi ex. 6). Interesant de remarcat că, de regulă, atunci când melodia doinei nu mai are drept suport un text liric, ci este cântată într-un cadru ceremonial, forma ei este și mai evident alcătuită dintr-un singur rând melodic, variat: A, A_1, A_2 etc.

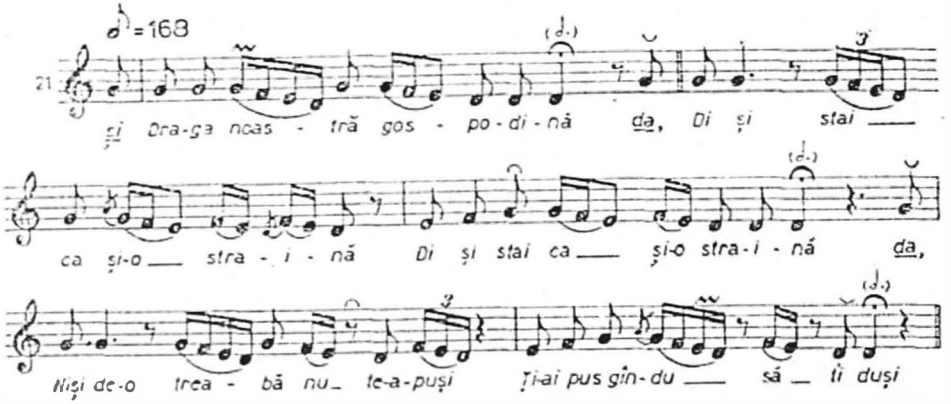
Oferim ca exemplu o piesă din repertoriul nupțial, „Iertăciunea" (ex. 20, mg. 4033 I f, AIEF, com. Bilca, jud. Suceava, inf. Ana Irimescu, 48 a., culeg. Ghizela Sulițeanu, 1971, transcr. E. Cernea):

mi - rea -

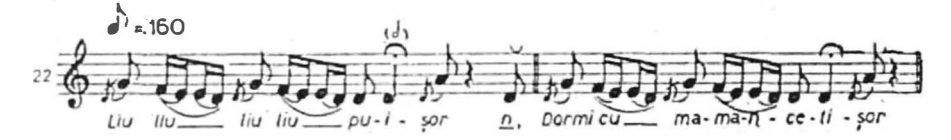
să — ier - ta - siu - ni.

De asemenea, o piesă din repertoriul funebru, „bocet la vecină" (ex. 21, mg. 4030 II p, AIEF, com. Bilca, jud. Suceava, inf. Anghelina Savu, 66 a., culeg. Ghizela Sulițeanu, 1971, transcr. E. Cernea):

https://biblioteca-digitala.ro



Și mai redusă apare forma melodiei atunci când funcția ei este de cântec de leagăn; repetarea rândului melodic *A* se produce aproape identic (ex. 22, mg. 4033 II d, AIEF, com. Bilca, jud. Suceava, inf. Domnica Irimescu, 38 a., culeg. Ghizela Sulițeanu, 1971, transcr. E. Cernea):



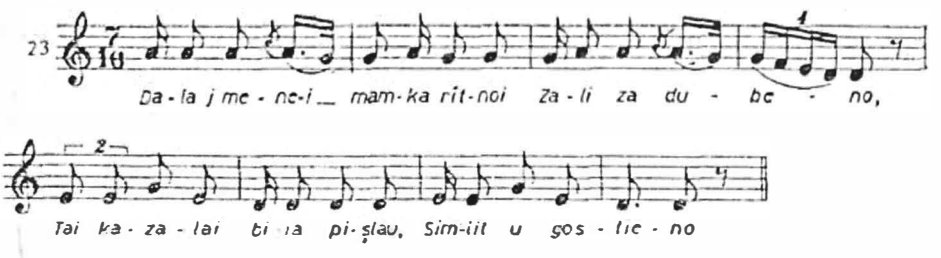
Toate acestea ne îndreptățesc să credem că tipul doinei din Bilca poate fi una dintre cele mai vechi piese cunoscute în folclorul românesc, dar această certitudine nu implică posibilitatea de a afla *când a apărut* doina bucovineană. A încerca fixarea cu precizie a unei „date de naștere" a ei este, după părerea noastră, o aberație. Dacă există documente muzicale scrise datând de la 1848, dacă există documente istorice care să explice legăturile dintre populația năsăudeană și cea bucovineană în sec. XIII–XIV, este cert că nu putem găsi documente de niciun fel care să infirme existența anterioară acestor date a doinei bucovinene în zona de care ne ocupăm[46]. Riscul indicării unui moment al genezei sale crește dacă avem în vedere unele rezultate ale cercetărilor noastre în domeniul folclorului copiilor, unde am constatat că o serie întreagă de fapte folclorice au o vechime incomensurabilă. Documentele de care dispunem astăzi consemnează existența unora dintre acestea cu un număr de secole în urmă, dar nu rezultă de nicăieri de câtă vreme vieţuiau acele fapte folclorice. Nimic nu ne poate îndritui să afirmăm că doina din Bilca are numai trei secole vechime, și nu 10 sau 20, dacă ne gândim că în folclorul

[46] Vezi Constantin Zamfir, *Despre obârșia și filiația unor melodii de doină*, stud. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

românesc se mai păstrează încă un obicei descris de naturalistul Caius Plinius Secundus în sec. I d.H. Este vorba de acțiunea de a sări într-un picior și a înclina capul, în cazul în care cuiva, scăldându-se în râu, i-a intrat apă în urechi – obicei însoțit de o formulă în versuri[47]. Pentru a ne păstra în limitele posibilităților de argumentare prin comparație muzicală, trebuie să remarcăm că în timp ce o credință, un obicei sau un complex de motive cinetice din folclorul copiilor poate fi transmis nelimitat în timp și spațiu, cuprinzînd nenumărate secole și uneori chiar milenii, răspândindu-se pe toate meridianele globului, componentele lor verbale și muzicale sunt mult mai puternic ancorate în spațiu și timp, izvorând din limbajul literar și muzical al colectivității delimitate tribal, în colectivități determinate social-istoric și în ultimă instanță național, sau trecând prin filtrul acestor limbaje particulare.

După cum am amintit mai sus, comunele Bilca și Breaza par a fi păstrat folclorul lor – Bilca, pe cel românesc, iar populația huțulă din Breaza, pe cel huțul – la un stadiu de vechime la care aproape întregul repertoriu poetico-muzical al satului era interpretat pe variantele unei singure melodii. Dacă analizăm comparativ aceste melodii, constatăm că atât ambitusul cât și structura lor modală sunt foarte apropiate; în limitele unei cvinte se desfășoară o scară descendentă diatonică cu substrat tetratonic, cu aceeași pendulare inițială pe cvarta și cvinta scării, cu aceleași cadențe ale rândurilor melodice pe sunetul fundamental al scării (ex. 23, mg. 2904 h, AIEF, com. Paltin, jud. Suceava, inf. Ileana Macovei, 38 a., culeg. Eugenia Cernea, 1965, transcr. E. Cernea):



Structura modală a acestor cântece este tetracordică în ambitus de cvintă, cu substrat prepentatonic: *re-mi (-fa pyen)-sol-la*. Ceea ce le deosebește din punct de vedere modal este faptul că în doina din Bilca nu se remarcă vreun substrat tetra- sau pentatonic, toate treptele

[47] Candrea, I. A., *Spicuiri din folclorul român*, I, *Reminiscențe romane*, în *Izvorașul*, 1, 1939, p. 10–15; vezi și: Eugenia Cernea, *Contribuții la cercetarea folclorului copiilor*, în: *Revista de etnografie și folclor*, tom. 18, nr. 4, 1973, p. 279–297, unde se citează mai mulți autori, din ale căror documente rezultă că *țintarul* era pomenit în publicații în sec. XVI; obiceiul practicat la scoaterea apei din urechi după scăldat a fost publicat de Caius Plinius Secundus în sec. I d.H. etc.

https://biblioteca-digitala.ro

fiind constitutive. În plus, apare coborârea indefinită ca înălțime a rândului melodic recitat, iar treapta a patra este uneori urcată: *re-mi-fa-sol (sol diez)-la*.

În ce privește ritmul, acesta diferențiază net melodia huțulă de cea românească. Cântecul huțul este structurat în dependență de componența silabică specifică folclorului poetic ucrainean, și anume, aceea de versuri de 8 + 6 silabe, în timp ce doina din Bilca păstrează versul românesc cunoscut, de 8 silabe, cu rimele perechi. În afară de aceasta, melodia doinei românești se desfășoară într-un tempo *rubato*, cu ritm liber, pe când cea huțulă are un ritm *giusto*, fiind folosită și ca melodie de joc. Ritmul și tempoul specifice doinei bucovinene – mai apropiate de cele ale unora dintre popoarele balcanice decât de cele ale slavilor de nord – ne indică faptul că ele s-au putut contura astfel în structura modală amintită mai sus numai după ce populația Daciei se constituise într-o colectivitate unitară, cu un limbaj poetico-muzical propriu. Ne referim la populația Daciei întregi, deoarece acele trăsături specifice muzicale, care o diferențiază de melodia huțulă, sunt comune doinei din toate zonele țării în care ea se mai păstrează. O precizare mai concretă în timp a apariției doinei bucovinene ni se pare riscantă.

Revenind la analiza exemplarelor de doină din Bilca, remarcăm că ele concentrează în aceste rânduri melodice, *A* și *B*, motivele esențiale care definesc particularitățile bucovinene ale doinei românești:

1. formula ritmică a rândului *A* identică cu cea din Sadova (vezi ex. 11);

2. formula melodică de cadență conturată într-o cvintă descendentă, înflorită cu mordente (ex. 24):

3. o altă formulă melodico-ritmică de cadență – care în exemplarele dezvoltate se află, de obicei, în rândul melodic *F* – în care după sunetul fundamental prelungit mai apare un grup melismatic începând cu terța fundamentalei și sfârșind cu treapta 1 sau 2 (ex. 25):

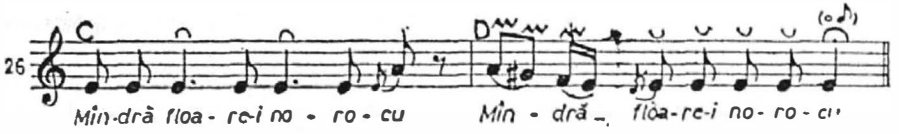
Putem conchide deci, că acestea sunt cele mai vechi formule melodico-ritmice specifice ale doinei bucovinene.

https://biblioteca-digitala.ro

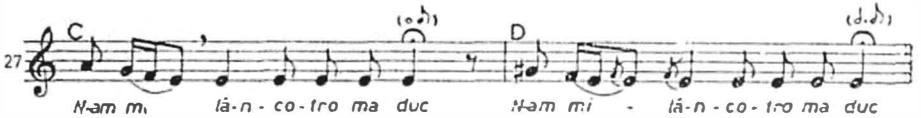
Forma improvizatorică a lor se manifestă printr-o succesiune neregulată a rândurilor melodice *A* *B* A_v B_v, rândul *C*, recitat sau semirecitat, apărând cu funcție finală.

Ne oprim deocamdată cu analiza conținutului melodic al rândurilor *A* și *B*, pentru a reveni ulterior, după ce vom analiza retrospectiv și rândurile melodice următoare.

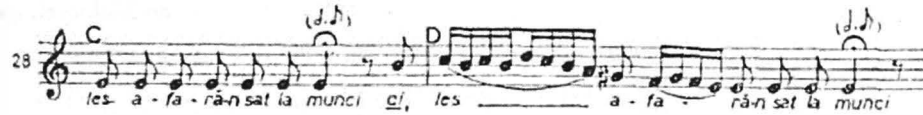
Iată rândurile melodice *C* și *D* în varianta din 1956 a Mariei Surupat (ex. 26):



Menționăm că aceste rânduri constituie o apariție mai târzie în structura melodică a doinei bucovinene. Înainte însă de a demonstra acest lucru, să analizăm înrudirea dintre rândurile *C* și *D* și procedeul de devenire a lor ca rânduri melodice distincte. Să urmărim acestea pe variantele următoare (ex. 27, fg. 3571 a, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Gavril Frîncu, 43 a., culeg. Constantin Brăiloiu, 1931, transcr. E. Cernea):



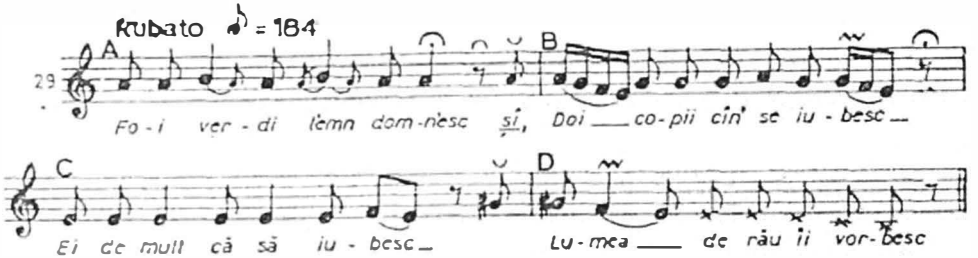
Nuanța de diferențiere a rândurilor melodice este redată mai mult cu mijloace de expresie, decât cu mijloace structurale, acestea constând în *sol diez* de la începutul rândului *D*, plasat în locul lui *la* de la începutul rândului *C*, și în cele două apogiaturi superioare, care au rolul de accentuare a notelor in fața cărora stau. Ținând seama de faptul că în 1931 doina încă nu era pe deplin cristalizată în forma ei amplă, evident, interpretul nu a rămas la acea formă de înrudire a rândurilor melodice *D* și *C*. În aceeași doină același informator dă rândurilor într-una din strofele următoare un contur distinct, introducând o formulă ornamentală melismatică avântată (ex. 28):



Exemple asemănătoare putem găsi și în varianta lui Andrei Nergheș (fg. 3573, AIEF, Fundu Moldovei, 1931) și în multe altele.

https://biblioteca-digitala.ro

Din punct de vedere compoziţional, funcţia acestor rânduri, *C* şi *D*, este de a crea, prin rotirea în jurul lui *mi* şi sublinierea lui prin aceasta şi prin repetarea lui insistentă cu cadenţa de tip recitativ pe acelaşi *mi*, o încheiere de tip final. Pare, evident, bizară o încheiere pe *mi,* ceea ce în cadrul structurii modale a doinei bucovinene ar însemna o treaptă a doua, cu atât mai mult cu cât modul doric este caracteristic pentru întreaga doină românească[48], iar încheierile pe treapta a doua sau structurile modale pendulatorii la interval de secundă sunt caracteristice pentru cântecele lirice[49]. Şi totuşi funcţia iniţială de finală este neîndoielnică dacă luăm în consideraţie următoarele exemple şi observaţii (ex. 29, mg. 1462 II b, AIEF, com. Pojorâta, jud. Suceava, inf. Saveta Raia Bălan, 68 a., culeg. Eugenia Cernea, 1968, transcr. E. Cernea):



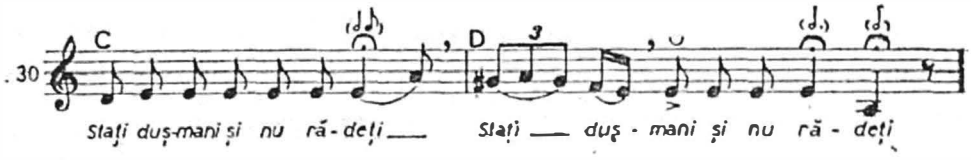
După cum am arătat mai înainte, rândul recitat, în partea sa ultimă cu o cădere indefinită către cvarta inferioară a acestei structuri modale, este caracteristic pentru rândul final al strofei melodice, în vechile forme improvizatorice el putând să apară după un număr indefinit de rânduri melodice, în dependenţă de conţinutul poetic al versurilor. Cazurile în care se întâlnesc acestea în rândul melodic *D*, şi care nu sunt multe în prezent, confirmă proveniența compoziţională de funcţie finală. Asemenea rânduri *D* întâlnim şi în variantele Paraschivei Cozmariu[50]. În varianta informatoarei Reveica Scurtu, tot de opt rânduri melodice, găsim coborârea la cvintă prin salt, ceea ce întăreşte o dată în plus presupunerea noastră în legătură cu funcţia anterioară de finală a rândului *D*. Iată acest exemplu (ex. 30, mg. 1173 c, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Reveica Scurtu, 58 a., culeg. Eugenia Cernea, 1957, transcr. E. Cernea):

[48] Vezi studiile despre doină, citate.

[49] Eugenia Cernea, *Contribuţii la studiul modurilor* în *cântecul popular românesc din Bihor şi Valea Almăjului (Despre structura modală pendulatorie)*, în: *Studii de muzicologie*, vol. V, 1969, p. 123–152 şi în: *Revista de etnografie şi folclor*, tom. 12, nr. 2, 1967, p. 119–126.

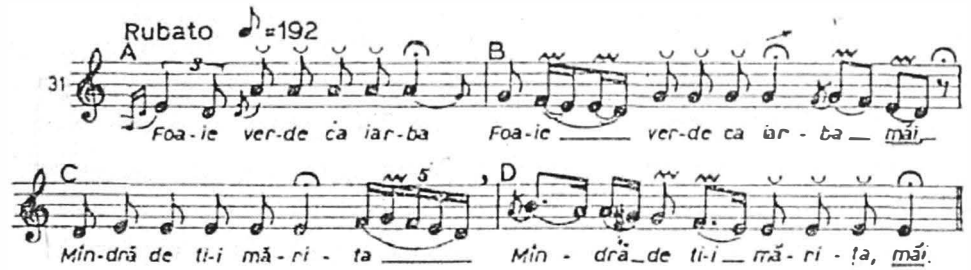
[50] Mg. 1481 II a, 1464 I j, k, l, AIEF, inf. Paraschiva Cozmariu, 77 a., com. Sadova, jud. Suceava, culeg. Constantin Prichici şi Florin Georgescu, 1958; toate piesele au câte opt rânduri melodice.

https://biblioteca-digitala.ro



Să vedem însă care este proveniența acestui rând melodic *D*, de tip final, pe treapta a doua în esență, în mijlocul formei strofice de șapte și opt rânduri melodice, *A B C D E F G H*. Prin aceasta ajungem la o problemă interesantă, legată de fenomenele caracteristice ale începutului proces de destrămare a doinei, și anume, a influenței cântecului liric, a infiltrării în doină a unor elemente caracteristice acestuia din urmă. Reamintim că în variantele din Bilca nu întâlnim nici un rând melodic încheiat pe treapta a doua.

Din analiza exemplarelor de doină bucovineană de care dispunem, deducem că în forma sa improvizatorică clasică a genului, în faza în care se aflau într-o succesiune neidentic repetată toate sau aproape toate rândurile melodice ale doinei[51], ea a existat, probabil, cândva cu mult înaintea secolului al XX-lea. Între anii 1912 și 1928, în satele cercetate atunci, forma caracteristică în care o găsim este de patru sau chiar numai de trei rânduri melodice. Începând din anii 1931–1934, doina se reamplifică, de data asta într-o formă cristalizată, ajungând la strofa de șase, șapte și opt rânduri melodice. Între formele de patru rânduri întâlnim unele ca acestea (ex. 31, fg. 3540 d, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava inf. Saveta Hojbotă, culeg. George Breazul, 1928, transcr. E. Cernea):



Rândul melodic D_1 în cazul de față[52] este un rând final tipic pentru cântecul liric bucovinean prin desenul său coborâtor de la cvinta *si* și prin cadența frigică, însoțită și de secunda mărită *fa-sol diez*.

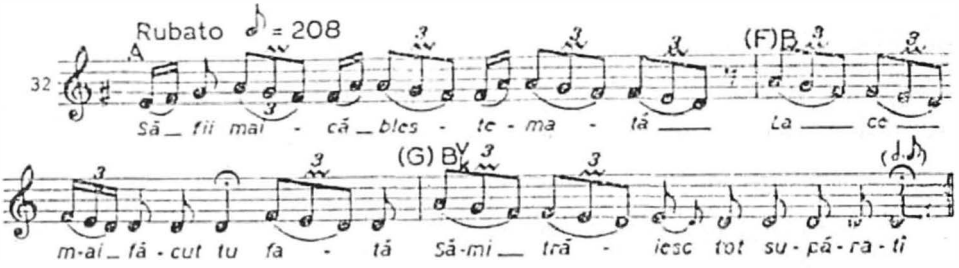
[51] Într-o formă asemănătoare cu aceea a bocetului huțul, pe care îl dăm în ex. muzical nr. 39.

[52] Pentru a nu-l confunda cu rândul *D* al doinei bucovinene ample, am pus în mod convențional un „*l*", prin care înțelegem „*liric*".

https://biblioteca-digitala.ro

Acest contur melodic tipic pentru rândul melodic final îl întâlnim şi în multe alte cântece lirice locale[53]. Evident că această infiltraţie se face prin asociaţie. Dacă în perioada aceea aveau circulaţie unul sau mai multe cântece cu un desen melodic asemănător cu al doinei locale, era facilă infiltrarea reciprocă a unor elemente specifice celor două genuri.

Pentru a putea înţelege însă cum a ajuns acest rând final în mijlocul doinei bucovinene ample, trebuie să facem cunştinţă şi cu alte variante de patru şi trei rânduri melodice din perioada anilor 1907– 1928. Să analizăm pentru început doina *„Să fii, maică, blestemată..."* (ex. 32, fg. 12691 b., AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Parasca Leuştean, culeg. George Breazul, 1928, transcr. E. Cernea):

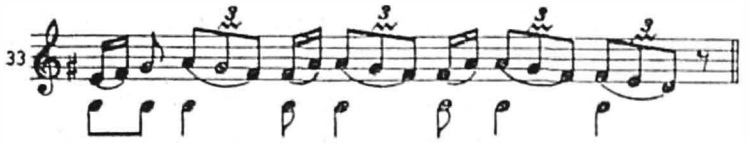


La prima vedere, primul rând melodic al doinei ar putea să pară foarte depărtat de tipul pe care l-am prezentat la început. Reamintim însă că trăsătura caracteristică a rândului *A* este rotirea în jurul notei *la* şi insistenţa în jurul acestei note, iar pentru tipul vechi, încheierea cu o cadenţă coborâtoare până la *re*. Dacă ne îndepărtăm atenţia de la grupele melismatice brodate pe câteva din silabe, ne dăm seama că rândul *A* îndeplineşte aceste condiţii melodice. Desigur că această caracteristică, exclusiv melodică, de insistenţă asupra cvintei şi cadenţei pe limita ei inferioară este atât de generală, încât poate fi socotită proprie, dacă nu pentru nenumărate genuri şi chiar pentru popoare diferite, în orice caz, pentru doina din toată ţara[54]. Ceea ce ne fereşte de derută este faptul că cele două elemente principale, care definesc conţinutul melodic, melodia şi ritmul, se află într-un echilibru permanent; atunci când conturul melodic capătă un aspect mai difuz, osatura ritmică este aceea care păstrează legătura cu tipul din care provine, iar când ritmul se eliberează de formula iniţială, melodia se menţine mai aproape de conturul prim. Se înţelege că atunci când acest echilibru se strică se produce trecerea într-un alt tip melodic, în cazul de faţă, în varianta Parascăi Leuştean, schema ritmică a rândului *A* este (ex. 33):

[53] Vezi şi fg. 3528 a, AIEF, inf. Ion Poenaru, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, culeg. Constantin Brăiloiu, 1928, unde însă structura modală conţine şi un *si bemol*.

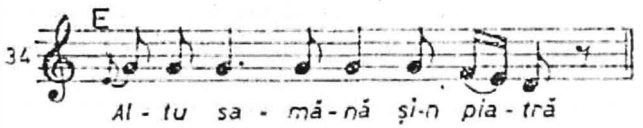
[54] Vezi ex. muzicale din studiile despre doină, citate.

https://biblioteca-digitala.ro



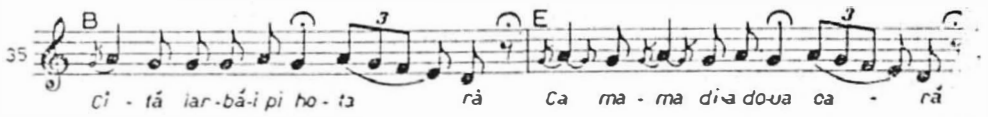
adică formula ritmică, din ex. 11, pe care am dat-o încă la începutul studiului nostru, ca specifică pentru tipul de doină bucovineană. Rândul melodic *B* al variantei de față conține o subliniere a lui *re*, prin repetarea de tip recitativ seco și prin rotirea în jurul său a conturului melodic. Atragem din nou atenția asupra procedeului componistic local, de a începe noul rând melodic cu formula de cadență a rândului anterior. În cazul de față, spre deosebire de cel pe care l-am observat mai înainte, în variantele Savetei Hojbotă nu se exclude formula de cadență coborâtoare din rândul anterior, ci doar se reia această formulă în rândul următor. *B*-ul din această variantă, în forma amplă de șapte sau opt rânduri melodice, este de fapt rândul *F*. Caracteristica, nota lui individuală, inconfundabilă, este aceea că, indiferent dacă conține sau nu grupe melismatice, el, în mod obligatoriu, conține un recitativ seco pe *re*; ultimul *re* este prelungit, de obicei, cu o coroană sau o valoare de timp mai mare, iar după aceasta urmează un grup melismatic mai mult sau mai puțin bogat, de regulă de la *fa* la *re*, ultimul *re* al cadenței fiind scurt. Dar, cum am mai arătat, acest motiv este întâlnit și în exemplarele din Bilca, ceea ce ne întărește convingerea asupra vechimii sale. Imaginea plastică auditivă pe care o creează acest grup melismatic în exemplarele dezvoltate este aceea de „virgulă", pentru că întotdeauna acestui rând, *F*, îi urmează rândul *G*, care conține neapărat un recitativ pe *re*, cu cadența finală pe *re*. În varianta Parascăi Leuștean putem observa și proveniența rândului *G*, care în cazul de față nu este decât un *B* variat. Așadar, vom reține că *G* din varianta amplă a fost la origine un *F* variat.

Totuși, sunt puține variante cu rânduri melodice reduse numeric, în care primul să corespundă rândului melodic *A* din varianta amplă. La marea majoritate a acestor variante, cu un număr limitat de rânduri, primul rând melodic corespunde rândului *E* din varianta amplă. Să vedem ce reprezintă acest rând melodic *E*. Dăm rândul *E* din varianta citată în ex. 1 al Mariei Surupat, strofa a doua (ex. 34):

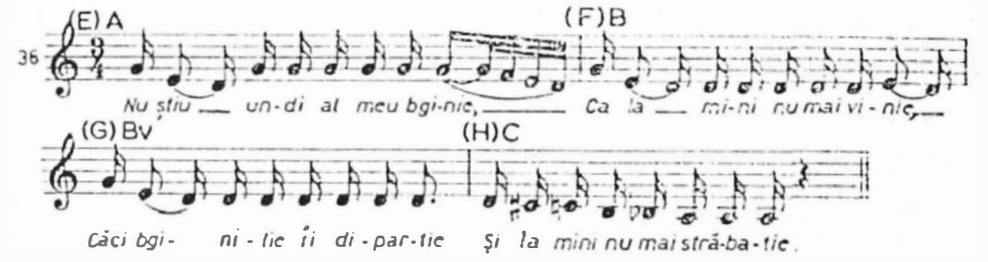


https://biblioteca-digitala.ro

Observăm identitatea formulei ritmice cu aceea a rîndului melodic *A* și insistența pe *sol* caracteristică rândului melodic *B*. Unele asemănări pe care le observăm la o seamă de variante între rândurile melodice *E* și *B* ne-ar putea face să considerăm rândul *E* la origine drept un *B* variat, ca spre exemplu în varianta Zenoviei Poenaru (ex. 35, mg. 1166 b, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Zenovia Poenaru, 68 a., culeg. Vasile D. Nicolescu, 1957, transcr. E. Cernea):



Înrudirea rândului *E* cu rândul *A* și cu rândul *B* este indiscutabiă. Dar cum se face că acest B_v sau A_v apare nu alături de unul din rândurile *A* sau *B*, ci traversează *C*-ul și *D*-ul și se plasează tocmai la distanța de trei-patru rânduri de cel pe care îl variază? De răspunsul la această întrebare depinde lămurirea problemei evoluției doinei bucovinene de la formele de trei-patru rânduri melodice la cea de șapte-opt rânduri. Iată o doină culeasă de Alexandru Voevidca în 1912 (ex. 36, Al. Voevidca, mss. 5 c, XXXVII, Nr. 1829, AIEF, com. Vicovu de Sus, jud. Suceava, 1912, inf. Dochița Ursachi, 38 a.):

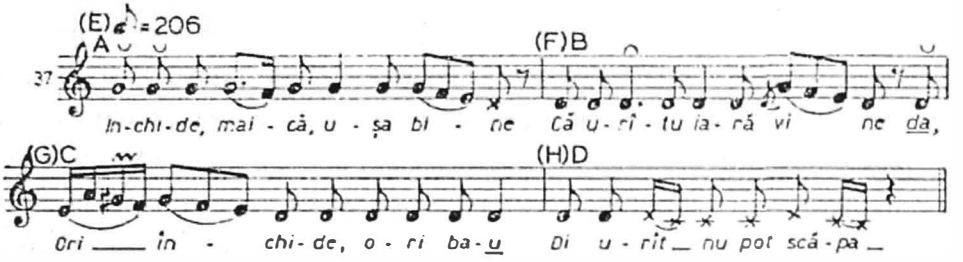


În anii 1912–1928, găsim numeroase exemple având această structură formală, în care primul rând corespunde rândului melodic *E* din forma amplă a doinei bucovinene, celelalte rânduri succedându-se în ordinea celor de față[55]. Dar forma aceasta a rămas viabilă și în anii

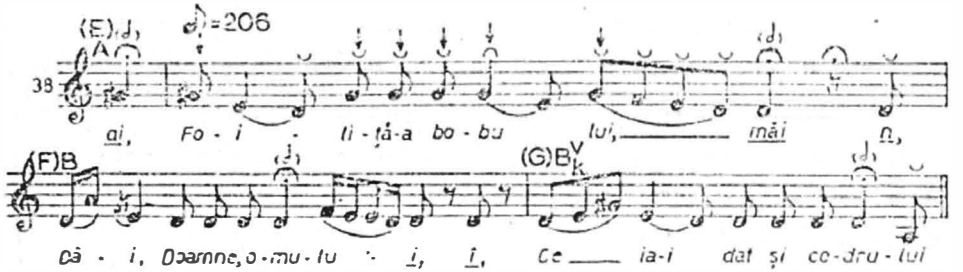
[55] Am dat exemplul din mss. Voevidca, din AIEF, în notația sa exactă în ce privește ritmul, metrul, valorile de timp și conturul melodic, deși nu corespund sistemelor noastre de notație. Am făcut doar o transpunere la o cvartă mai jos, pentru a ușura compararea. Ultimul rând, fără îndoială, trebuia scris cu note care să indice intonația vorbirii, dar pe care Alexandru Voevidca a încercat să le redea muzical, rezultând un mers cromatic, care nu se întâlnește în folclorul românesc. Literele pe care le-am pus în stânga rândurilor melodice indică structura arhitectonică a exemplului de față, iar cele din paranteză indică corespondența lor în forma doinei ample, cristalizate.

https://biblioteca-digitala.ro

următori, și până în zilele noastre [este vorba de anii deceniului al șaptelea al sec. al XX-lea, atunci când autoarea a elaborat acest studiu (n.ed.)], alături de forma arătată în ex. 31, în varianta Savetei Hojbotă, ambele reprezentând cele două subtipuri ale doinei bucovinene – conviețuind, la rândul lor, alături de forma amplificată, dar, evident, într-o proporție din ce în ce mai mică. Dăm mai jos două exemple, unul din 1934, altul din 1957, pentru a demonstra viabilitatea acestui subtip (ex. 37, fg. 4223 b, AIEF, com. Botoșana, jud. Suceava, inf. Irina Finiș, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934, transcr. E. Cernea):



(ex. 38, mg. 1186 b, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Ilinca Lehaci, 69 a., culeg. R. Georgescu, 1957, transcr. E. Cernea):



Dacă analizăm cu atenție rândul *A*, corespunzător lui *E* din forma amplă a doinei, vedem că el este foarte apropiat de rândurile *B* ale formei ample; aceeași insistență pe *sol* și aceeași cadență coborâtoare de la *sol* până la *re*. Dacă ne amintim de funcția imitatorie a lui *B* față de *A*, despre care am vorbit la locul cuvenit, ne dăm seama de înrudirea lui *E* cu *A* și, evident, inclusiv cu *B*. Concluzia se desprinde logic. Formele cristalizate mai vechi au fost așa cum le vedem în variantele Irinei Finiș și Iftincăi Lehaci, încadrate într-un ambitus de cvartă în partea lor esențială, cu o coborâre expresivă către sau până la cvarta inferioară a acestui ambitus. Într-o formă mai expansivă, vechea doină

https://biblioteca-digitala.ro

bucovineană capătă un ambitus de cvintă în partea sa esențială, însă păstrând conturul melodic anterior, respectiv al rândului *A* din variantele în ambitus de cvartă, se creează exemplare de tipul variantei Savetei Hojbotă (vezi ex. 31). Logica compozițională instinctivă a creatorului popular l-a făcut ca de la rândul melodic expansiv *A*, cu insistență pe *la*, să nu treacă brusc la rândul melodic *F*, ci să scadă treptat elanul expansiv prin care a început strofa melodică, trecând printr-un *B* cu funcție imitatorie la o secundă mai jos. În opinia noastră, această logică compozițională, care să fixeze înlănțuirea în mod permanent a rândurilor *E* cu *F*, iar a rândurilor *A* cu *B* și *C* cu *D*, s-a format cu timpul, datorită tot unei tendințe de cristalizare. Mai înainte de a fi început să circule doina sub aceste două subtipuri aproape cristalizate, toate aceste rânduri melodice sau numai unele dintre ele au viețuit fără o succesiune fixă în formele pur improvizatorice, într-unul și același exemplar. Acestei realități i se datorește faptul că ambele aspecte cristalizate în forme de trei și patru rânduri melodice sunt considerate de către informatori drept una și aceeași melodie. Cele câteva exemplare în care succesiunea rândurilor melodice diferă de aceea a exemplarelor cristalizate, ca și variantele din Bilca, ne confirmă existența, într-un trecut mai îndepărtat, a formei improvizatorice în toată Bucovina, formă al cărei material de bază, într-o anumită fază de evoluție, era conținutul doinei astăzi cristalizate. În varianta Zoiței Mazilu[56], succesiunea rândurilor melodice este: *A B F G D E F* (*G*+*H*)[57]. În varianta cântată de Toader Lucan[58], cu toate că nu sunt inversări în succesiunea rândurilor melodice, găsim în schimb repetări variate ale unor rânduri și lipsa altora: *A B* B_v B_v *E* E_v *G H*. Alt exemplu ni-l oferă varianta lui Coca Silvestru (mg. 1462 II i, AIEF): *B E C* D_f */ E F G H / A B C D E B C D / A B F G H / A B C D E F G H /*. În ultima parte observăm că strofa apare în succesiunea formei cristalizate, așa încât putem urmări unul din drumurile spre stabilizarea în formă cristalizată a vechii forme improvizatorice propriu-zise. Exemple interesante din acest punct de vedere mai găsim la fg. 3573, 12691 b, 4206, Al. Voevdica, mss. 5, nr. 17 și 1909, caietul VI și altele din fondul AIEF.

Un fapt interesant, care ne atrage atenția, în legătură cu ipoteza noastră asupra desprinderii din forma improvizatorică a celor două subtipuri cristalizate de trei-patru rânduri, îl constituie observația că, desprinzându-se, cele două subtipuri au căpătat forme de viețuire independentă; fiecare din ele are câte un rând melodic introductiv și unul de încheiere. Aceste funcții sunt purtate pentru unul din subtipuri rândurile *A* și *D*, pentru celălalt, *E* și *H*, sau în lipsa lui, *H*, *E* și *G*. O reminiscență a acestui

[56] Fg. 2512 a, AIEF, inf. Zoița Mazilu, 38 a., com. Hangu, jud. Bacău, culeg. Gavriil Galinescu, 1929.

[57] Am pus în paranteză (*G*+*H*) pentru a indica rândul melodic în care, deși predomină caracteristicile rândului *G*, apare și un element al rândului *H*, încă nedesprins într-un rând aparte.

[58] Fg. 12676 a (II), AIEF, inf. Toader Lucan, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, culeg. George Breazul, 1928.

https://biblioteca-digitala.ro

fapt îl constituie începuturile la formele ample cristalizate cu rândurile *E F G H*, după care urmează strofele obișnuite de opt rânduri melodice în succesiunea cunoscută[59] și finalurile la jumătatea strofei melodice pe rândul D^{60}.

Un exemplu care ne confirmă o dată în plus existența celor două subtipuri desprinse din forma improvizatorică și cristalizate, cât și existența într-un trecut ceva mai depărtat[61] a unei forme improvizatorice a doinei bucovinene este bocetul huțul din comuna Breaza, jud. Suceava. Conviețuirea huțulilor din nordul Bucovinei cu populația locală românească a favorizat unele împrumuturi reciproce de elemente ale culturii spirituale, între care cele mai demne de semnalat ni se par faptele de preluare integrală a unor piese sau genuri, cum sunt jocul „Huțulca", pe care românii bucovineni l-au integrat între zecile lor de jocuri ale horii duminicale și, ceea ce ne interesează în mod special în lucrarea de față, preluarea de către huțuli a doinei bucovinene și integrarea ei în obiceiurile de înmormântare ca bocet, sub denumirea de „doină la mort", „de jele la mort", sau „de jele", prin care se înțelege „bocet" [după cum s-a evidențiat și la începutul acestui studiu (n. ed)]. Evident, acest împrumut trebuie să fi fost făcut într-o perioadă de timp relativ îndepărtată; pe de o parte, pentru că este firesc să presupunem că integrarea unei melodii într-un obicei de înmormântare este un fapt ce nu se putea petrece recent, aceste obiceiuri fiind de mult cristalizate, iar pe de altă parte, este sigur că această melodie nu putea fi împrumutată decât înaintea anilor 1930–1931, când forma ei a început deja să apară amplificată, și, mai mult decât atât, chiar înaintea anului 1912, de când avem primele documente muzicale ale doinei bucovinene cristalizate în forme mici. Dăm mai jos un exemplu de bocet huțul[62], în care recunoaștem doina românească bucovineană într-una din formele ei cristalizate mici.

Din bocetul Vasilinei Relciuk extragem un fragment în care apar succesiv rândurile *A B C D* (ex. 39, mg. 2908 I f, AIEF, com. Breaza, jud. Suceava inf. Vasilina Relciuk, 38 a., culeg. Eugenia Cernea, transcr. E. Cernea):

---

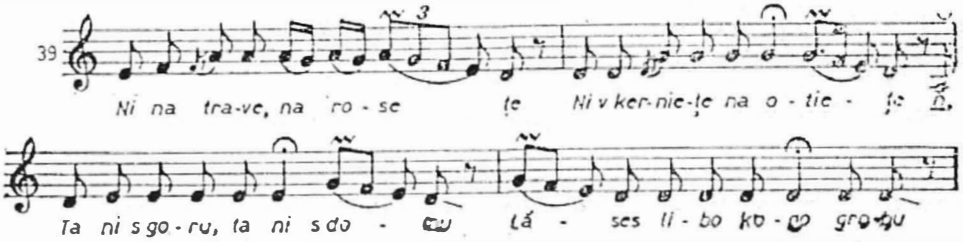
[59] Fg. 10063 a, 3591 b, mg. 1197 d, 1466 1, 1173 c, toate din fondul AIEF.

[60] Fg. 3636 b, 10063 a, mg. 1461 I e, 1462 h, 1464 I k, 651 d, toate din fondul AIEF. Prin D_f înțelegem un rând melodic *D* cu aspect final.

[61] Exemplele rămase de la Voevidca sunt notate într-o singură strofă, așa încât nu putem cunoaște continuarea, dar faptul că la aceste exemple culegătorul nu a notat decât o singură strofă, iar la o singură variantă a notat muzica în întregime, aceea fiind de formă improvizatorică, ne face să credem că numai aceasta avea forma improvizatorică, în timp ce celelalte aveau forme cristalizate ale subtipului cu rândurile melodice *E F G H*.

[62] În comuna Breaza am cules mai multe bocete de la câteva informatoare huțule. Melodia bocetului este aceeași ca cea pe care o dăm aici. Un singur bocet huțul am cules cu altă melodie, dar și aceea de origine românească, însă de la o informatoare huțulă din com. Paltin, jud. Suceava. Din informațiile obținute rezultă că aceeași melodie de bocet ca cea din Breaza se cântă și în com. Bănila pe Siret (Ucraina).

https://biblioteca-digitala.ro



Forma întregului bocet este tipic improvizatorică. Succesiunea rândurilor melodice este următoarea: *A* (*B* care se asociază cu *E*) *F A G E G A* (*B* care se asociază cu *E*) *F G A B C G A B F A B C G*.

Despre categorica proveniență românească a bocetului huțul nu este locul să vorbim mai pe larg aici, ne vom mărgini să expunem numai câteva din argumentele esențiale.

Repertoriul huțul al comunei Breaza prezintă un deosebit interes prin faptul că – datorită, probabil, unei izolări a vieții folclorice (credem în general social-economice) –, fiind foarte variat în texte, se cântă însă pe o singură melodie cu nenumărate variante. Cântecele lirice, epice, de nuntă, de leagăn, de joc, au una și aceeași melodie, variată din punct de vedere melodic, dar unitară printr-un ritm unic și pregnant (ex. 23 reprezintă una din aceste variante).

În primul rând observăm un ritm pregnant de șapte unități într-o împărțire diferită de cea pe care am întâlnit-o în cântecele vocale de petrecere din Bilca. Acest ritm îndepărtează net melodia huțulă de vreo asemănare cu doina bucovineană, cu toate că ambitusul de cvintă, insistența primului rând melodic pe *la* și *sol*, cadența coborâtoare a celui de-al doilea rând melodic de la *sol* la *re*, ca și încheierea pe *re* ne-ar face, teoretic, să ne gândim la vreo legătură între cele două melodii. În al doilea rând, un fapt de incontestabilă deosebire, și care pledează pentru originea românească a melodiei de bocet huțul, este acela că strofa cântecului huțul, în totalitatea genurilor sale, cu excepția bocetului și a colindei[63], are patru versuri cu rime încrucișate: 8 + 6 + 8 + 6 silabe. Doar bocetul are versuri exclusiv de opt silabe, cu rime perechi, specifice folclorului românesc.

Compararea doinei bucovinene cu variantele sale integrate în repertoriul huțul de înmormântare ne ajută, pe de o parte, să ne dăm seama de puterea de răspândire a doinei bucovinene, iar pe de altă parte, ne permite să deducem vechea formă improvizatorică a doinei bucovinene, aflată între stadiul cel mai vechi, pe care îl cunoaștem din Bilca, și stadiul

[63] Colinda huțulă nu are proveniență românească și are versuri de cinci silabe.

https://biblioteca-digitala.ro

pe care l-am mai putut afla în documentele înregistrate în satele românești amintite.

Existența exemplarelor din Bilca, a bocetului huțul în formă improvizatorică în Breaza, precum și a unui exemplar de doină bucovineană românească în forma improvizatorică amplă, cules în 1913, de către Alexandru Voevidca[64], ne duce la ipoteza că în pragul secolului al XX-lea doina bucovineană trebuie să fi viețuit într-o formă improvizatorică amplă, care în primul sfert al acestui secol a cedat atât ca amplitudine, cât și ca modalitate improvizatorică de desfășurare, eclipsând cele două forme mici, cristalizate, pentru ca la jumătatea celui de-al patrulea deceniu al secolului al XX-lea să-și reia forma amplă, de data asta perfect cristalizată. Așadar, evoluția ei se conturează într-o spirală, a cărei fază anterioară o putem fixa în timp, numai cu aproximație, înaintea acestui secol, după care urmează o fază de disociere (1907–1928), pe treapta superioară a spiralei revenind forma amplă (1931–1936), dar de data aceasta cristalizată. Evident, conturând aceste faze de evoluție nu ne referim la existența în exclusivitate a uneia sau alteia din formele doinei pe parcursul fiecărei faze, ci la formele de manifestare predominante ale ei. Astfel putem găsi – ca unicat însă – varianta lăutarului Mihai Ieroftei[65], culeasă de Alexandru Voevidca în 1907, care pare să fi fost de formă amplă cristalizată. Este știut însă faptul că fenomenele folclorice care într-o anumită perioadă au o circulație de masă își au obârșia în glasurile răzlețe care au răsunat într-o perioadă anterioară și care au constituit germenii acestui fenomen.

Puterea de pătrundere a doinei bucovinene s-a manifestat nu numai spre nordul Bucovinei, către așezările huțule, ci și spre vest, trecând Carpații, până în ținutul Năsăudului, unde s-a împământenit și s-a îmbrăcat în strai local, și către sud, ajungând până la Bicaz. Peste tot ea a fost recunoscută ca reprezentantă a Bucovinei. Griguță Zaharia, de 44 ani, din Cuhea, jud. Maramureș, o cânta numind-o doina bucovineană (fg. 4691 a, AIEF), deși prin Maramureș ea nu a căpătat răspândire.

Analiza amănunțită pe care o expune Constantin Zamfir în lucrarea citată, *Despre obârșia și filiația unor melodii de doină*, demonstrează cu prisosință afirmația autorului asupra proveniență bucovinene a melodiei de doină cunoscută în Năsăud și integrată în stilul local sub numele „de jale". Doina din Bilca, pe care Constantin Zamfir nu a avut-o în vedere, vine în sprijinul afirmațiilor sale, prin faptul că ne relevă un puternic centru al doinei bucovinene, în cea mai veche formă cunoscută până acum de noi, în timp ce Năsăudul nu

[64] Mss. 5, 1909, caietul VI, AIEF, inf. Paraschiva Săhlean, țărancă de 25 a., com. Bucșoaia, jud. Suceava, 1913; succesiunea rândurilor melodice este: $A\ A_p\ E\ G\ A\ B\ C\ D\ (E+F)\ G\ I\ J\ C\ D\ (E+F)\ (E_p+F_i)\ F_p\ G$. Faptul că această doină a fost executată într-un stil improvizatoric l-a făcut pe Voevidca să o noteze în întregime.

[65] Alexandru Voevidca, mss. 5, caietul VI, nr. 17, AIEF, inf. Mihai Ieroftei, 50 a., Horodnicul de Jos, jud. Suceava.

https://biblioteca-digitala.ro

cunoaște decât formele evoluate ale acestei melodii, așadar preluate de năsăudeni într-un stadiu de dezvoltare a ei întrucâtva mai recent.

Asupra obârșiei melodiei de doină bucovineană se pronunță în mod eronat Larisa Agapie, în articolul său, *Doina bucovineană. Contribuții la cunoașterea cântecului popular*[66], afirmând că și-ar avea originea în Năsăud. Larisa Agapie nu-și bazează argumentarea pe vreo analiză muzicală comparativă[67], ci pe câteva documente istorice, pe marginea cărora încearcă să facă unele deducții. Contribuția Larisei Agapie este cuprinsă în concluzia articolului său: „De îndată ce tipul de doină discutat este comun Năsăudului și Bucovinei, iar în acest ultim ținut este întâlnit tocmai în satele în care s-au stabilit năsăudeni, se poate afirma că acest tip de doină este de origine năsăudeană" (p. 222). Inconsistența afirmațiilor făcute de Larisa Agapie referitor la doina bucovineană se vădește imediat ce ne punem câteva întrebări:

1. Tipul de doină comun Bucovinei și Năsăudului este întâlnit *tocmai* în satele bucovinene în care au fost găzduiți bejenari ardeleni sau *numai* în acele sate?

2. Care sunt satele bucovinene în care n-au trăit bejenari ardeleni și care, „din această cauză", nu cunosc doina bucovineană?

3. Nu cumva zona bucovineană în care ființează tipul de doină de care ne ocupăm este tocmai zona montană și sub-montană, relief care păstrează doina românească de-a lungul Carpaților, datorită vieții păstorești, retrase, și nu a bejenarilor ardeleni?

4. Cum își imaginează Larisa Agapie tabloul muzical sucevean? Muntenii Bucovinei își construiseră fluiere pe care le păstrau de secole cu grijă la brâu și împreună cu oile lor îi așteptau cu răbdare pe bejenarii ardeleni ca să ajungă să învețe și ei o cântare de la aceștia?

5. Cărui fapt i s-ar fi putut datora o asemenea sărăcie muzicală a românilor bucovineni, ca în timp ce năsăudenii să fi posedat două tipuri de doină, bucovinenii să nu fi avut nici unul?

---

[66] În *Revista de etnografie și folclor*, tom. 16, nr. 3, 1971, p. 215–223.

[67] În domeniul analizei muzicale, autoarea dovedește lacune simțitoare – între altele – nerecunoscând o variantă a doinei bucovinene de care ne ocupăm și prezentând-o drept un alt tip de doină (p. 219), numai pentru că interpreta, Fighina Jurafle, și-a început cântarea cu ultimele două rânduri ale melodiei, procedeu frecvent în practica folclorică. De asemenea, citind doinele sucevene publicate de Vasile D. Nicolescu și Constantin Prichici în *Cântece și jocuri populare din Moldova*, Editura Muzicală, București, 1963, p. 26, 33, în loc de a remarca faptul că la p. 26–29 melodia doinei bucovinene este alternată cu fragmente maramureșene din *horea oii*, reprezentând astfel o variantă hibridizată, că „Ciobanul care și-a pierdut oile" (p. 25–26) este cântat pe melodia romanței „Colea-n vale la fântână", iar „Doina ciobanului" (p. 33–34) este, de fapt, o creație cărturărească în stil popular, culeasă de Alexandru Voevidca de la Gheorghe Ciudin, psalt la Mănăstirea Sf. Ioan cel Nou, Larisa Agapie nutrește iluzia că îi corectează pe folcloriștii Constantin Zamfir și Eugenia Cernea afirmând că Bucovina posedă mai multe tipuri de doină și nu unul singur, așa cum au susținut cei amintiți mai sus.

https://biblioteca-digitala.ro

6. Şi apoi dacă năsăudenii veniţi în bejenie aveau două tipuri de doină, de ce i-ar fi învăţat pe bucovineni numai unul?

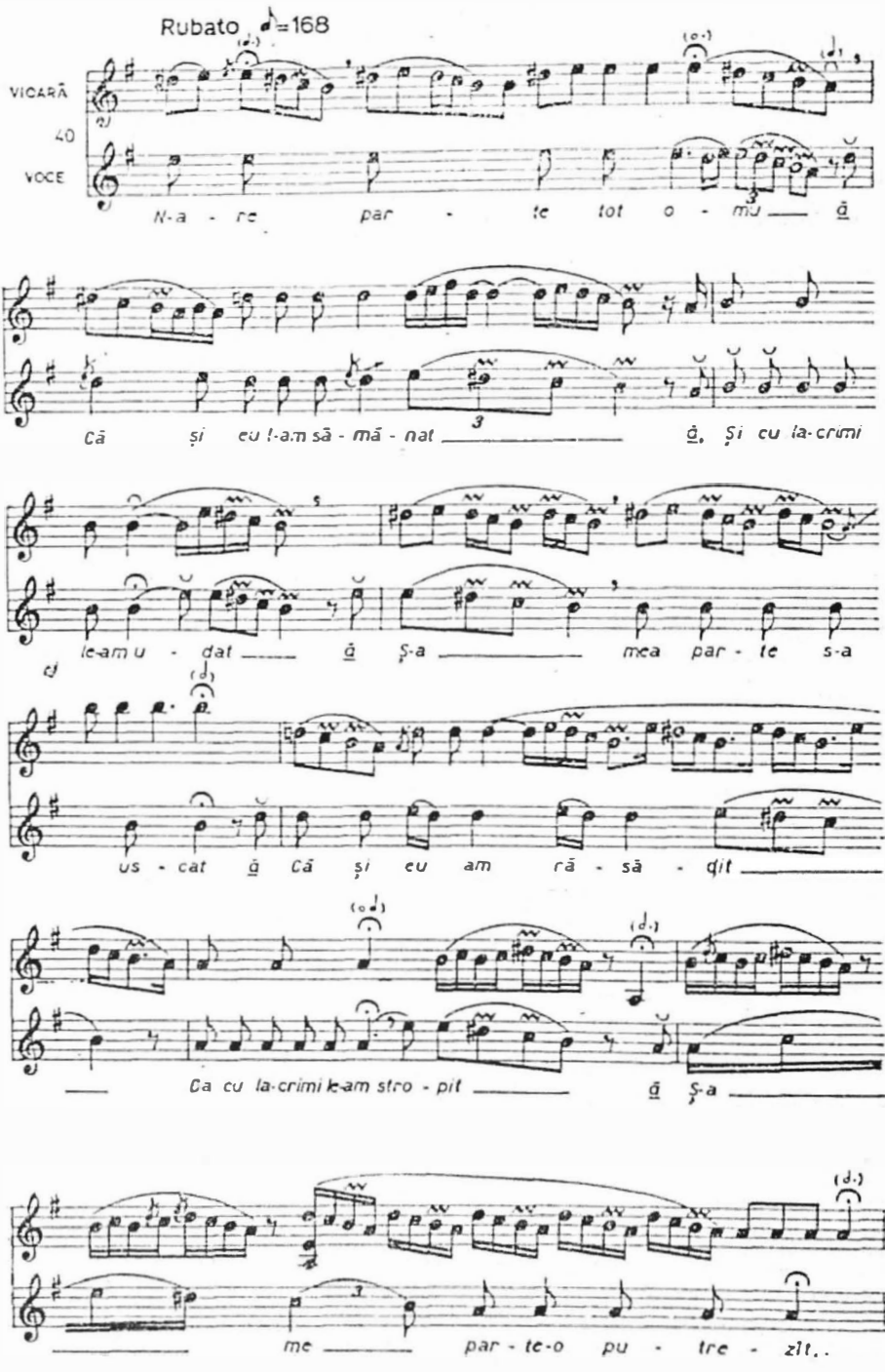
7. Pentru care motiv ar trebui să credem că năsăudenii veniţi în bejenie au adus bucovinenilor una dintre doinele lor şi că nu ei au fost aceia care au preluat doina bucovinenilor?

Şubrezenia concluziei Larisei Agapie asupra originii năsăudene a doinei din Bucovina este mai mult decât evidentă dacă avem în vedere şi vechimea materialului din Bilca, reîntâlnit într-un asemenea stadiu în Năsăud. ***

Un alt aspect care ne solicită o atenţie specială este doina instrumentală. Aceasta ne apare la prima vedere ca având un caracter mai pronunţat improvizatoric, dar dacă analizăm comparativ doina instrumentală cu cea vocală, vom vedea că improvizaţia implică numai lărgirea unor timpi prin ample şi repetate formule melismatice sau concentrarea altora într-un număr mai redus de note recitative; toate acestea însă se produc numai în limitele rândului melodic. Dar rândurile melodice la rândul lor păstrează succesiunea strictă a rândurilor melodice ale doinei cristalizate. Dăm spre comparaţie o doină executată la vioară sub care notăm o doină vocală cu aceeaşi structură (ex. 40, mg. 1163 f, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Sidor Andronicescu, vioară, culeg. Constantin Prichici, 1957, transcr. E. Cernea; fg. 4222, AIEF, com. Botoşana, jud. Suceava, inf. Trandafira lui Trifan Creangă, voce, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934, transcr. E. Cernea):

*** [Polemica susţinută de Eugenia Cernea împotriva Larisei Agapie încearcă să demonstreze lacunele ştiinţifice şi caracterul precar al argumentaţiei susţinute de cercetătoarea ieşeancă, prin care aceasta a încercat, în studiul citat, să acrediteze ipoteza originii năsăudene a unor tipuri de doină bucovineană. În timp ce Larisa Agapie se bazează pe argumente exclusiv istorice, Eugenia Cernea îşi construieşte argumentaţia doar pe baza analizelor comparate ale elementelor sonore constitutive ale doinelor din Bucovina. Fără să subscriem total la argumentele şi, mai ales, stilul agresiv al criticii Eugeniei Cernea, nu putem să nu observăm asemănarea melodiilor de doină expuse de Larisa Agapie, dar şi absenţa unor argumente de ordin muzical, extinse pe un eşantion reprezentativ de piese. În acest context, menţinerea paragrafului polemic în cadrul prezentei lucrări se datorează atât intenţiei de restituire integrală a ideilor Eugeniei Cernea cât şi dorinţei de relevare a unui stil critic impus, în mare parte, de comandamentele ideologice ale epocii în care a fost elaborat textul].

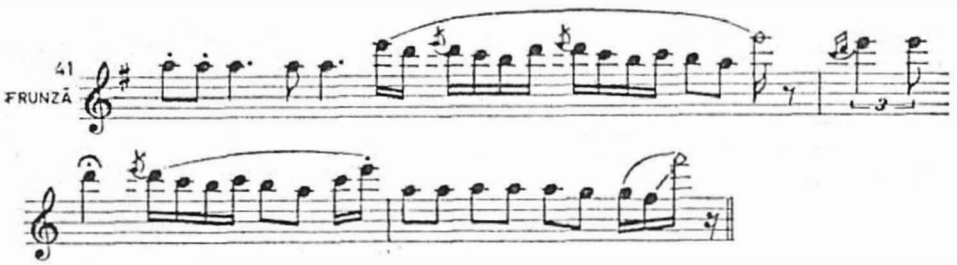
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

Observăm deci că păstrându-se conturul melodic, pe de o parte se amplifică, printr-o multiplă repetare, formulele melismatice, pe de altă parte se reduc notele recitativului, chiar într-unul și același rând melodic, de pildă rândurile *B*, *E* și *G*.

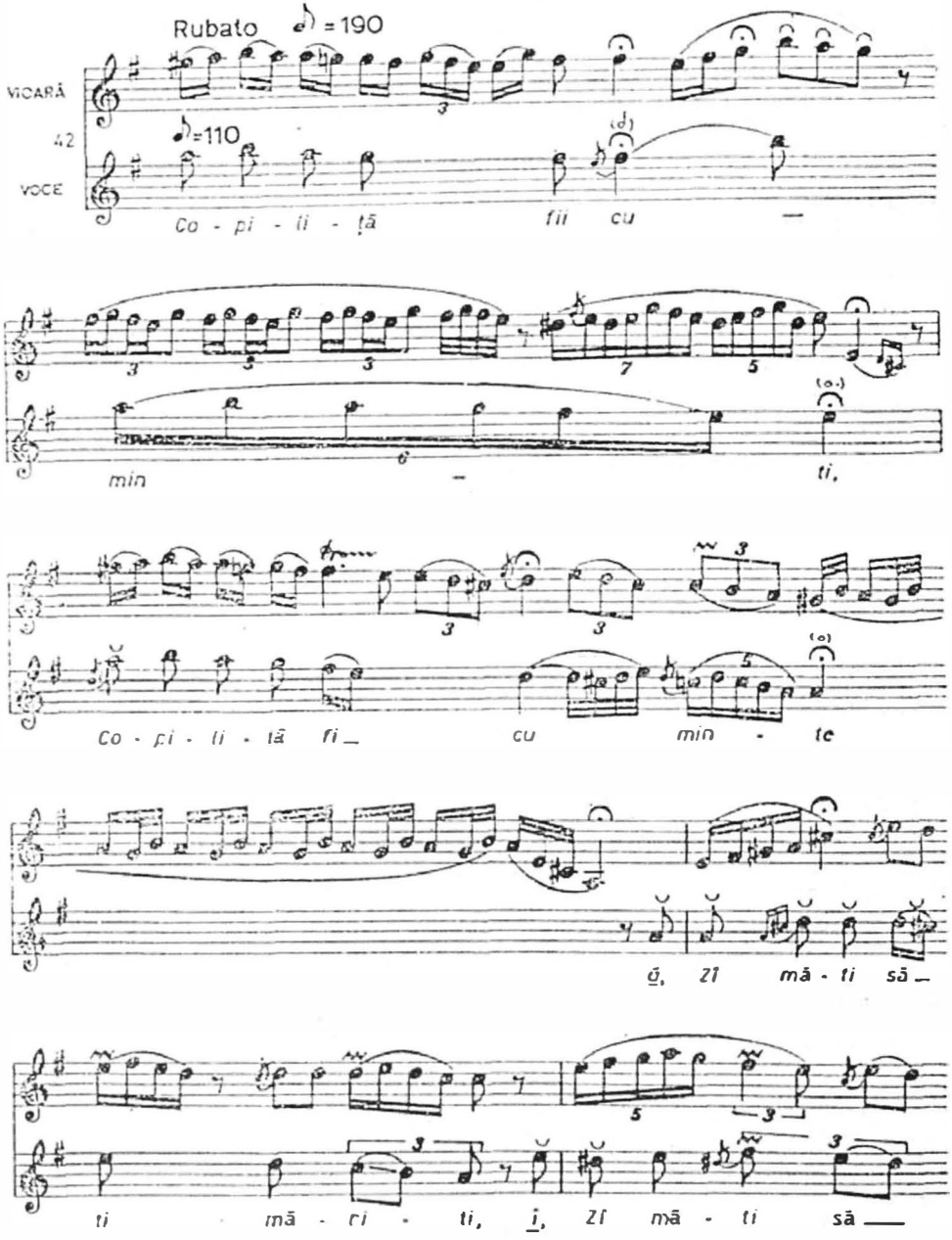
În altă piesă, performată din frunză, vedem că s-a găsit o soluție, de data aceasta pseudoinstrumentală, pentru executarea rândului recitat al doinei. Dăm mai jos acest fragment final (ex. 41, fg. 12676 a, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Toader Lucan, culeg. George Breazul, 1928, transcr. E. Cernea):



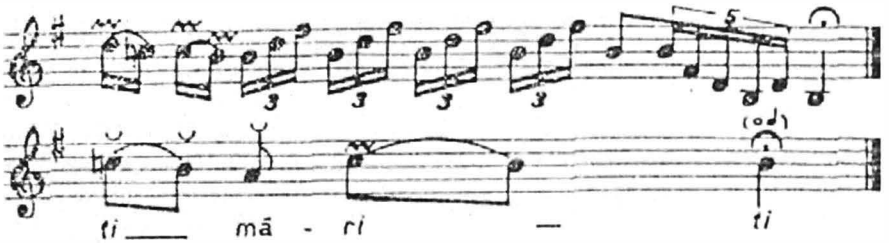
Acesta este, după părerea noastră, un procedeu obișnuit de instrumentalizare a unor melodii vocale, procedeu care în Bucovina se perpetuează până în zilele noastre, instrumentalizându-se cântecele lirice locale. Interpreții le „doinesc" și le numesc tot *doine*, numai pentru că le aplică același procedeu de prelucrare instrumentală ca și doinei. În piesa următoare, pe care informatorul o numește tot „de jale", se observă limpede același procedeu de prelucrare instrumentală a melodiei cântecului liric, înregistrat în multe variante locale în Bucovina[68] (ex. 42, fg. 12649, AIEF, satul Botuș, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Ilie Cazacu, culeg. George Breazul, 1928, transcr. E. Cernea):

[68] Am dat melodia instrumentală la înălțimea reală. Am transpus melodia vocală, pentru a putea fi mai ușor comparată cu cea instrumentală.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



Dacă încercăm să conturăm trăsăturile specifice ale unui gen sau tip muzical, prima întrebare pe care ne-o punem este: în care dintre elementele structurale sau stilistice se află concentrate trăsăturile caracteristice ale lui? Şi apoi, putem oare da o primă creionare valabilă acestor aspecte într-un studiu limitat la cercetarea zonală, sau nu ne putem spune cuvântul decât după cercetarea comparativă pe întreaga ţară, sau cel puţin referită la zonele limitrofe?

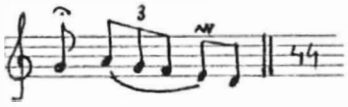
După părerea noastră, putem face un prim pas în conturarea specificului zonal, dacă ne bazăm pe materialul viu muzical, perceptibil în sens auditiv, fără a-i disocia elementele componente. Aşa cum am mai arătat, referindu-ne la analiza formulelor melodico-ritmice, o astfel de analiză a constituentelor, în forma lor de vieţuire interdependentă, ne dă posibilitatea de a greşi mai puţin decât prin analiza principiilor constitutive disociate, atunci când vrem să delimităm specificul unui gen, al unei zone sau chiar al unei naţiuni. Aici este locul să arătăm şi faptul că noi considerăm analiza acestor fragmente muzicale minimale nu ca un scop în sine, ci ca o cercetare menită să ajute la dezvăluirea particularităţilor specifice tipului sau genului muzical pe care îl cercetăm sau a problemelor lui de structură compoziţională.

Pentru a găsi caracteristicile doinei bucovinene trebuie să ne întrebăm prin ce anume o recunosc şi o conturează localnicii, atunci când o ascultă sau o interpretează, dintre nenumăratele melodii existente în repertoriul lor. Dacă am încerca să ne substituim lor, să auzim cu urechea lor obişnuită cu mobilitatea variativă a melodiilor, dar şi cu relativa stabilitate a conţinutului muzical, atunci am putea să desprindem tocmai din acest conţinut muzical, relativ stabil, care reprezintă suportul permanent al variaţiilor, acele constante care alcătuiesc personalitatea tipului pe care îl cercetăm. Acestea ţin, după părerea noastră, în primul rând de tiparele melodico-ritmice şi de structura compoziţională a tipului nostru de doină, iar apoi de stilul său ornamental.

Una din structurile muzicale specifice pentru doina bucovineană este alcătuită, de obicei, dintr-un triolet, urmat de un grup binar, ambele optimi, pe care se desfăşoară treptat o cvintă coborâtoare de la nota *la* până la *re* (ex. 43):

https://biblioteca-digitala.ro

Desigur, o cvintă coborâtoare la cadență este unul dintre cele mai frecvente modele în cântecul popular românesc, însă, ce-i drept, mai mult în cântecul liric decât în doină. Ceea ce o individualizează însă, în cazul evidențiat, este contextul în care apare; în timp ce în cele mai multe cazuri găsim această cvintă cu ultima notă a sa prelungită[69], formula specifică doinei bucovinene se află, de regulă, precedată de o notă prelungită cu coroană, sau în orice caz cu o valoare de timp mai mare decât optimea, iar cadența coborâtoare se încheie cu o notă scurtă. Această încheiere scurtă a rândurilor melodice este specifică rândurilor interioare ale doinei în general și este legată și de construcția recitativă, adesea recto-tono, a melodiilor de doină, construcție care fixează treptele modale de sprijin în interiorul rândurilor melodice și nu la sfârșitul cadențelor, având cadențe cu nota finală prelungită, de regulă, numai la primul și ultimul rând melodic. Considerăm deci că este logic să ne imaginăm această formulă, numai însoțită de valoarea de timp care o precede și care îi conferă această trăsătură particulară, adică (ex. 44):



Particularitatea doinei bucovinene constă în faptul că încheierea scurtă a acestor rânduri nu se face numai prin optimi ale recitativului sau grupe mici, de două sau maximum trei șaisprezecimi legate, cum vedem la doinele altor zone[70], ci și prin această formulă melodico-ritmică, mai mult sau mai puțin bogat ornamentată, dar cu încheierea scurtă.

O altă particularitate a acestei formule este aceea că, deși structural ea aparține primului rând melodic, *A*, al doinei de formă veche sau sfârșitului rândului *B*, în forma mai nouă, specifică zonei

[69] Cadențe tipice pentru cântecul liric. În doina bucovineană, această notă este prelungită în cazuri foarte rare, ca spre ex. fg. 261 1 a, AIEF, inf. Smaranda Turcu, com. Izvorul Alb-Buhalnița, jud. Bacău, culeg. Gavriil Galinescu.

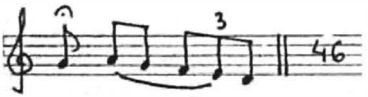
[70] Vezi Mariana Kahane, *Doina din Oltenia Subcarpatică*, în: *Revista de Etnografie și Folclor*, nr.1–2, 1963, p. 99–116; Paula Carp, Alexandru Amzulescu, *Cântece și jocuri din Muscel*, Editura Muzicală, București, 1964, p. 121–144; Emilia Comișel, *Preliminarii la studiul științific al doinei*, în: *Revista de Etnografie și Folclor*, nr. 1–2, 1959, p. 156–170; Constantin Zamfir, Victoria Dosios, Eugenia Moldoveanu-Nestor, *132 cântece și jocuri din Năsăud*, Editura Muzicală, București, 1958, cap. *Doine*, p. 69–83, cu excepția variantelor doinei bucovinene; Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș, op. cit.*, ex. muzicale nr. 23 a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m.

https://biblioteca-digitala.ro

Câmpulungului, totuși o găsim adesea și la sfârșitul rândului *B* (în forma veche), *C* sau *E*, deși pilonii de sprijin modal ai rândurilor melodice sunt diferiți (*la*, *sol*, *mi*) și aceasta subliniază caracterul particular al utilizării respectivei cadențe. Uneori o găsim și la începutul unor rânduri melodice, ca o reluare sau o mutare a cadenței rândului anterior. Acest procedeu îl putem remarca la ex. 1.

Având o atât de mare pondere în cadrul compozițional al doinei și fiind una din principalele formule asupra căreia se exercită măiestria ornamentală a interpreților, este de înțeles că unul din elementele distinctive ale doinei bucovinene este tocmai această formulă de cadență. Desigur ea nu apare într-o formă imuabilă, ci este supusă diverselor variații ritmice, melodice și ornamentale. Astfel, dat fiind că nota ei de încheiere nu joacă un rol de pilon de sprijin modal, ea poate uneori lipsi, și formula apare astfel într-o formă eliptică, adică[71] (ex. 45):

De asemenea, ritmul poate varia prin inversarea trioletului cu grupul binar[72] (ex. 46):



sau prin transformarea întregului grup într-un grup binar și acest din urmă fapt are loc în special în cazul formulei eliptice. Ornamentarea formulei se face foarte rar prin alt procedeu decât prin mordente; acestea însă pot fi plasate pe una dintre note și atunci aceasta este de obicei nota *mi* (vezi ex. 44), sau pe două dintre note, adesea acestea sunt *sol* și *mi*[73], pe trei note, acelea fiind *sol*, *fa*, *mi*[74], sau chiar pe patru note[75], rămânând numai nota *re* neînflorită. Dintre variațiile formulei mai merită semnalate: accidentarea cvartei, respectiv urcarea lui *sol*

[71] Mg. 653 g, AIEF, *Mândră floare-i norocu*, inf. Maria Surupat, 51 a., com. Sadova, jud. Suceava, culeg. Tiberiu Alexandru, Constantin Prichici, Vasile D. Nicolescu, Maria Fusteri, George Vancu, 1956; în strofa I, rândul melodic *E*.

[72] Fg. 3171 a, AIEF, *Când eram copilă mică*, inf. Catrina Adăscăliței, 40 a., com. Preuțești, jud.Suceava, culeg. Gheorghe Fira, 1930.

[73] Fg. 4258, AIEF, *Fost-am una la părinți*, inf. Casandra Pușcuță a lui Ion, com. Cajvana, jud. Suceava, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934.

[74] Mg. 1466 I e, AIEF, *Mândră floare-i norocu*, inf. Maria Surupat, 53 a., com. Sadova, jud. Suceava, culeg. Vasile D. Nicolescu; în strofa a doua și a treia.

[75] Mg. 653 g, AIEF, *Mândră floare-i norocu*, inf. Maria Surupat, 51 a., com. citată, strofa a doua, rândul melodic *B*.

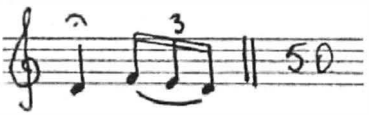
https://biblioteca-digitala.ro

printr-un diez[76], repetarea lui *la,* datorită căreia formula se transformă și din punct de vedere ritmic, obținându-se două triolete[77] (ex. 47):

Una dintre cele mai importante variante ale acestei formule este aceea care încheie întotdeauna rândul melodic *F.* Despre ea am vorbit în treacăt atunci când ne-am ocupat de analiza rândurilor melodice. Pornind de la repetarea formulei inițiale de cadență, așa cum o găsim, spre exemplu, în varianta Anei lui Ion Ilișoiu[78] (ex. 48):

ea își micșorează treptat ambitusul, întâi până la o cvartă, cum o vedem în varianta Floarei lui Pavel Boca[79] (ex 49):

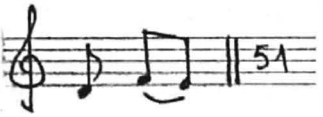
Apoi, în tendința de cristalizare continuă a doinei, pe parcursul căreia repetările se transformă treptat în variații, iar acestea, la rândul lor, se depărtează de varianta inițială până la individualizare, cadența rândului *F* ajunge la un ambitus de terță, la care se stabilește, în cele mai multe variante[80] (ex. 50):



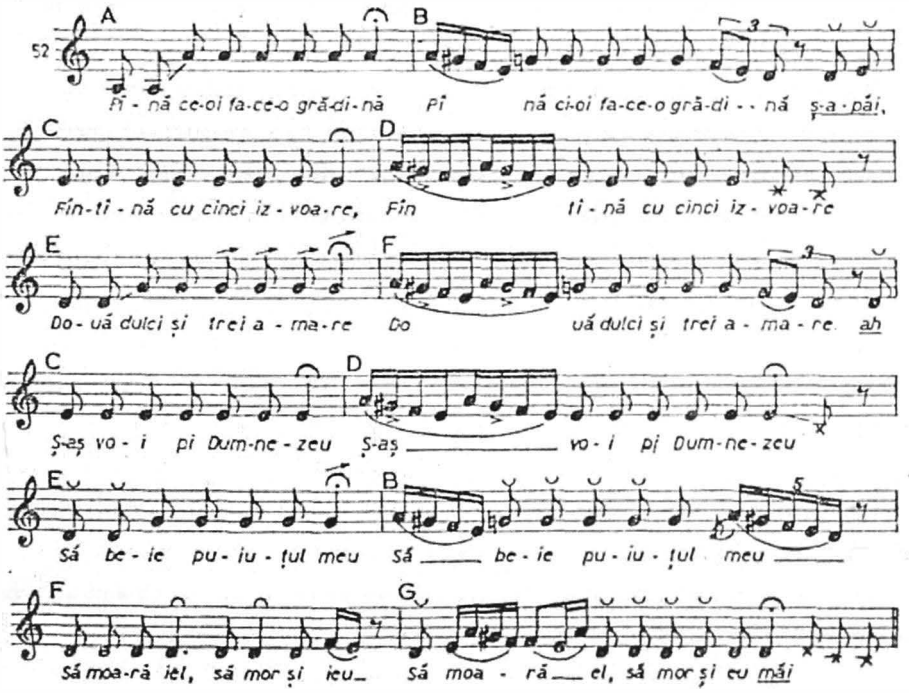
[76] Fg. 4212, AIEF, *Sînt trei flori într-o grădină*, inf. Tudosia Boca, com. Botoşana, jud. Suceava, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934.
[77] Idem.
[78] Fg. 4206, AIEF, *Azi e sâmbăta morților*, com. Botoşana, jud. Suceava, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934.
[79] Fg. 4223 c, AIEF, aceeași com., culeg. și an.
[80] Fg. 2611 a, AIEF, *Codrule, codruțule*, inf. Smaranda Turcu, com. Buhalnița, jud. Bacău, culeg. Gavriil Galinescu, 1933.

https://biblioteca-digitala.ro

deși uneori, destul de rar, o găsim și într-un ambitus de numai o secundă[81] (ex. 51):



În afara acestor formule de cadență, un rol însemnat între trăsăturile caracteristice ale doinei bucovinene îl are succesiunea pilonilor de sprijin modali. În acest sens este semnificativă varianta bătrânului Coca Silvestru[82]. Aceasta, deși nu păstrează conturul melodiei într-o formă apropiată de aceea a variantelor mai frecvente și nu conține formula de cadență în forma ei specifică, nu păstrează nici schema ritmică obișnuită, iar în loc de opt rânduri melodice, printr-o reluare a unora dintre ele, ajunge la douăsprezece rânduri melodice. Este totuși lesne de recunoscut apartenența ei la tipul bucovinean de doină, datorită tocmai acestei succesiuni specifice a pilonilor modali de sprijin (ex. 52, mg. 1465 II i, AIEF, com. Sadova, jud. Suceava, inf. Coca Silvestru, 55 a., culeg. Constantin Prichici, 1958, transcr. E. Cernea):



[81] Mg 1466 I e, AIEF, *Mândră floare-i norocu*, inf. Maria Surupat, 1958.
[82] Mg. 1465 II i, AIEF, 55 a., com. Sadova, culeg. Constantin Prichici, 1958.

https://biblioteca-digitala.ro

În această succesiune sună pregnant rândul *B*, sprijinit pe *sol*, după rândul *A*, sprijinit pe *la*. O asemenea succesiune a pilonilor de sprijin la începutul strofei melodice a doinei este caracteristică și pentru doinele altor zone, dar adesea la acele doine succesiunea are loc în același rând melodic[83], în timp ce doina bucovineană consacră acestei succesiuni două rânduri melodice în forma ei amplă. Succesiunea următoarelor trepte de sprijin, care pare a nu-și găsi corespondențe imediate în doinele altor zone, conturează, parcă, două sfere funcționale ale structurii modale hipodorice: în prima parte, osatura pe care se brodează melodia este alcătuită din pilonii *la*, *sol* și *mi*, iar în partea a doua, din *sol*, *la* și *re*. Evident, această succesiune a pilonilor de sprijin într-un cu totul alt context melodico-ritmic și lipsit chiar și de rudimentele cadenței specifice doinei bucovinene nu ne-ar mai putea aminti de ea, dar în întregul complex de elemente, ea joacă un rol însemnat.

Un alt element care, în colaborare cu cele arătate până aici, contribuie la evidențierea specificului zonal al doinei bucovinene este existența a numai două formule ritmice, *a* și *b* (vezi ex. 10 și 11), care se succed în schema ritmică a doinei, arătată în prima parte a studiului nostru, și care în forma cristalizată amplă vădesc o tendință de simetrie, *A B A B A A B B*, spre deosebire de schemele ritmice ale doinelor din alte zone, care cuprind o mai mare diversitate de formule ritmice[84].

Așadar, asupra doinei bucovinene putem trage următoarele concluzii:

1. Cele mai vechi exemplare pe care le deținem sunt cele din Bilca, a căror formă, la generația vârstnică, este încă improvizatorică. Structura arhitectonică este alcătuită din trei rânduri melodice, *A B C*, în care *B*-ul este foarte aproape de un A_v, iar *C*-ul apare doar la încheierea unor fragmente muzicale de dimensiuni variabile, alcătuite din rânduri melodice *A* A_v *B* B_v, care se succed în mod liber. Structura modală, limitată la o scară diatonică în ambitus de cvintă cu terța mică și treapta a IV-a uneori urcată, se remarcă prin cadențarea tuturor rândurilor melodice pe sunetul fundamental, cu excepția rândului melodic *C*, care este recitat sau semirecitat.

Variantele din Bilca conțin trăsăturile specifice esențiale ale doinei bucovinene: a) cele două formule ritmice; b) două dintre cele mai importante formule melodico-ritmice cadențiale; c) rândul melodic semirecitat.

2. La stadii mai avansate, doina bucovineană s-a îmbogățit cu noi rânduri melodice, ajungând la o formă amplă improvizatorică.

---

[83] Mariana Kahane, *Doina din Oltenia subcarpatică*, stud. cit.

[84] În doinele din Muscel găsim structuri ritmice ale rândurilor melodice în succesiunea următoare: *A B C D E F* D_v E_v sau: *A B C D* D_v *C E* (Paula Carp, Alexandru Amzulescu, *Cântece și jocuri din Muscel*, *op. cit.*, ex. muzicale 22 și 23). Vezi și doinele din Oltenia subcarpatică, Maramureș și Năsăud, în lucrările citate.

https://biblioteca-digitala.ro

3. În tendința sa de cristalizare continuă a părăsit forma amplă improvizatorică, pentru a desprinde din ea cele două subtipuri de formă mică, cristalizată, care la rândul lor, datorită atât înrudirii strânse între rândurile lor prime, cât și convieţuirii lor anterioare în cadrul formei improvizatorice, au fuzionat, creându-se astfel forma amplă cristalizată, evoluția ei desfășurându-se într-o linie spiralată.

4. Procesul de cristalizare surprinde materialul muzical la stadiul la care el se află în versiunea locală. În timp ce în Fundu Moldovei, Pojorâta, Sadova, cristalizarea a avut loc la un stadiu de dezvoltare a doinei până la opt rânduri melodice, în Bilca, cristalizarea se produce printr-o alternare regulată a rândurilor melodice *A* și *B*, cu o variabilitate scăzută la repetarea rândurilor și cu renunțarea totală la rândul recitat *C*.

După cum se știe, perioada de cristalizare a unei doine reprezintă de fapt începutul momentului de destrămare ca gen improvizatoric. Dispar maeștrii improvizației, dar apar maeștrii formelor cristalizate; dispar procedeele improvizatorice, dar apar păstrătorii în forme fixe ale bunurilor câștigate prin procedeele improvizatorice. În perioada dintre 1931–1935 cad pe planul al doilea subtipurile de trei și patru rânduri melodice și se dezvoltă din îmbinarea acestora, cu tendința din ce în ce mai accentuată de cristalizare în forma amplă, întâi șase, apoi șapte și opt rânduri melodice, noile forme ale doinei ample cristalizate. Astfel ne aflăm în fața fenomenului ciudat și impresionant în același timp ca și cântecul lebedei, acela al începutului dispariției doinei bucovinene din momentul cristalizării ei în forma sa cea mai amplă, cea mai realizată din punct de vedere compozițional, cea mai expresivă, dar din care a dispărut viața propriu-zisă a genului, procedeul improvizatoric.

Noi considerăm că acesta este începutul dispariției doinei bucovinene nu numai pentru că ea s-a cristalizat. Dispariția reprezintă un fapt concret, verificabil, atât prin compararea procentuală a înregistrărilor, cât și prin mărturiile informatorilor. Margareta Zlăvoacă ne spune: „Cân' m-am născut eu începia sî dispară, da' până amu?!"[85]. Paraschiva Cozmariu afirmă: „...îi vechi tari, sî cânta mult la noi în sat. Acu sî cântă rar, nu ca pi alti vremuri"[86]. Margareta Zlăvoacă mai relatează: „...sî cânta mai mult cân' eram mai mn'ică. Așa m-am născut cu ea. Și atunci parcă sî auzia tăt mai rar"[87]. Așadar, se confirmă din informațiile mai multor interpreți că scăderea frecvenței doinei a început să fie sesizată cu trei-patru decenii în

[85] Mg. 1457 I h, AIEF, inf. Margareta Zlăvoacă, 53 a., com. Pojorâta, jud. Suceava, culeg Vasile D. Nicolescu, 1958.

[86] Fișa mg. 1464 I j, AIEF, inf. Paraschiva Cozmariu, 77 a., com. Sadova, jud. Suceava, culeg. Constantin Prichici, 1958.

[87] Fișa mg. 1457 I h, AIEF, inf. Margareta Zlăvoacă, 53 a., com. Pojorâta, jud. Suceava, culeg. Vasile D. Nicolescu, 1958.

https://biblioteca-digitala.ro

urmă. Teodora Ciupercovici, solicitată fiind să cânte doina și amintindu-i-se melodia, spune: „Nu l-am mai cântat de v'o douăzeci dă ani"[88]. Vedem deci că în culegerile Institutului de Etnografie și Folclor făcute în anii 1957–1958, vorbind despre doină, toți informatorii se referă la o scădere considerabilă a frecvenței ei, sau chiar la dispariție, precizând chiar de când nu au mai cântat-o, respectiv de douăzeci de ani. Doar în Bilca melodia era încă frecventă, la generația matură în formă cristalizată, iar la cea bătrână încă într-o formă improvizatorică.

Între anii 1928–1931 se vorbea însă despre doină la timpul prezent. Iată ce răspundea informatorul Niculae Agapie la întrebarea „când se cântă doina?": „Asta de câte ori să îmbată..."[89], Gavril Frîncu spune: „Se zice de obicei la nuntă"[90], iar Andrei Nergheș relatează: „...Așe cânta bătrânii de mult. Numai aista mai mult"[91].

Deci în anul 1931 doina se cânta la nunți și petreceri de către maturi, dar mai frecvent de către bătrâni. Paraschiva Cozmariu spune că ea a învățat-o „de copchilă mică" și că melodia s-ar fi cântat mai mult atunci împreună cu alte melodii[92], iar Domnica Creangă afirmă că a învățat doina „de la copc'ile din sat"[93].

Așadar, deși între anii 1931–1934 doina se afla mai mult în repertoriul bătrânilor, care o cântaseră într-o proporție mai mare în tinerețea lor, ea se mai găsea și în repertoriul tineretului, desigur, așa cum am arătat mai înainte, într-o formă cristalizată amplificată.

În concluzie, doina bucovineană a viețuit în forma sa clasică, improvizatorică, probabil, până la începutul sec. al XX-lea, când a început să se cristalizeze în forme mici și diferite unele de altele, pentru ca apoi, începând cu anii 1931–1934, aceste forme mici fuzionând – cu excepția variantelor din Bilca – să prindă contur forma amplă cristalizată, care reprezintă o culme a realizării artistice expresive în viața doinei bucovinene, o treaptă nouă a spiralei în evoluția sa, dar totodată marchează o ultimă etapă a vieții ei.

Poate că doina bucovineană s-ar fi stins odată cu generația care a contribuit la cristalizarea ei, dacă societatea noastră socialistă, cu adânci rădăcini în satul tradițional, n-ar fi îmbrățișat cu atâta dragoste doinele și cântecele păstrate peste veacuri în memoria populară. Ici și colo apar

[88] Fișa mg. 1196 h, AIEF, inf. Teodora Ciupercovici, 36 a., com. Fundu Moldovei, culeg. Eugenia Cernea, 1957.

[89] Fișa fg. 3156 b, AIEF, inf. Niculae Agapie, 38 a., com. Mălini, jud. Bacău, 1931.

[90] Fișa fg. 3571 a, AIEF, inf. Gavril Frîncu, 43 a., com. Fundu Moldovei, culeg. Constantin Brăiloiu, 1931.

[91] Fișa fg. 3573, AIEF, inf. Andrei Nergheș, 45 a., com. Fundu Moldovei, culeg. Constantin Brăiloiu, 1931.

[92] Fișa fg. 3622 a, AIEF, inf. Paraschiva Cozmariu, 54 a., com. Fundu Moldovei, culeg. Constantin Brăiloiu, 1935.

[93] Fișa fg. 4225 a, AIEF, inf. Domnica Creangă, com. Botoșana, jud. Suceava, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934.

https://biblioteca-digitala.ro

voci tinere care preiau vechea doină bucovineană și o fac să răsune pe scenele de amatori, la radio și la televiziune. Mina Păslaru din Sadova, Sofia Vicoveanca din Vicov și poate nu numai ele, vor transmite generației care le urmează doina bucovineană.

Dacă valorificarea artistică, a doinei bucovinene, se face prin mijloacele culturii de masă, cercetarea ei științifică demonstrează că ea este una din valorile de înaltă concepție artistică a folclorului nostru tradițional.****

**** [Ultimele două paragrafe manifestă, clar, un compromis ideologic; evocarea societății socialiste „cu adânci rădăcini în satul tradițional", care a „îmbrățișat cu atâta dragoste doinele și cântecele păstrate peste veacuri în memoria populară", precum și menționarea perpetuării doinei prin intermediul mișcării de amatori și a mijloacelor media existente în epocă, constituie tot atâtea expresii ale ingerințelor politico-ideologice în scrierile teoretice din acea perioadă (începutul anilor '80). Asumate de autoare sau nu, aceste afirmații instituie un balast doctrinar, dar care (prin ponderea, totuși, insignifiantă în economia generală a textului) nu impietează asupra calității generale a lui].

https://biblioteca-digitala.ro

Elisabeta Ropcean 49 a.
Sadova Suceava
Foto AIEF

https://biblioteca-digitala.ro

Ana Brăilean 74 a.
Bilca Suceava
Foto AIEF

Eudochia Zlăvoacă 53 a.
Fundul Moldovei Suceava
Foto AIEF

Parasca Leuştean Grămadă 44 a.
Fundul Moldovei Suceava Foto
AIEF

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

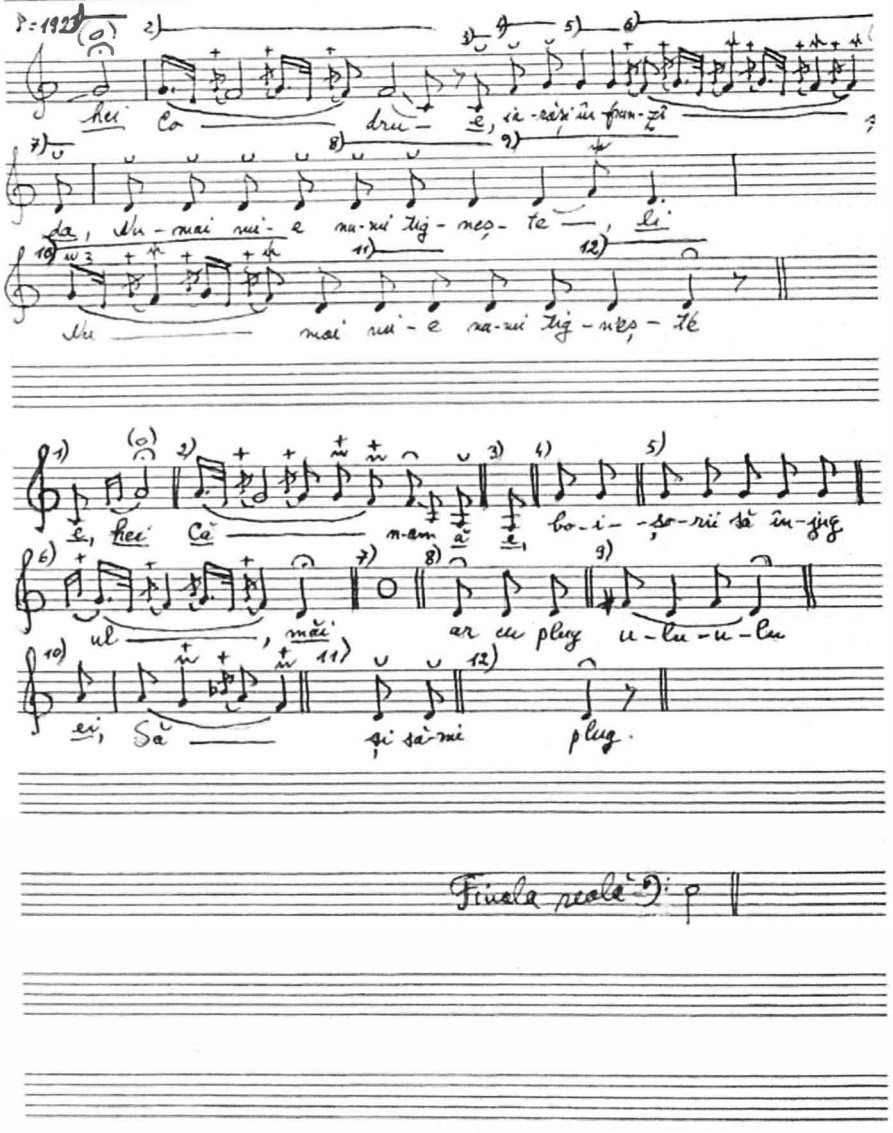
Transcrieri muzicale

https://biblioteca-digitala.ro

fg 4696

Bogdan-Voda (Maramureș)
inf. Grigută Zaharia, 44 an
culeg. T. Alexandru, 1-X-11
transcr. E. Cernea

Codrul iarăși înfrunzește



♪ = 1923

hei Co — dru — e, ia-răși în frun-zî — da, Nu-mai mi-e nu-mi tig-neș-te —, ei Nu — mai mi-e nu-mi tig-neș-te

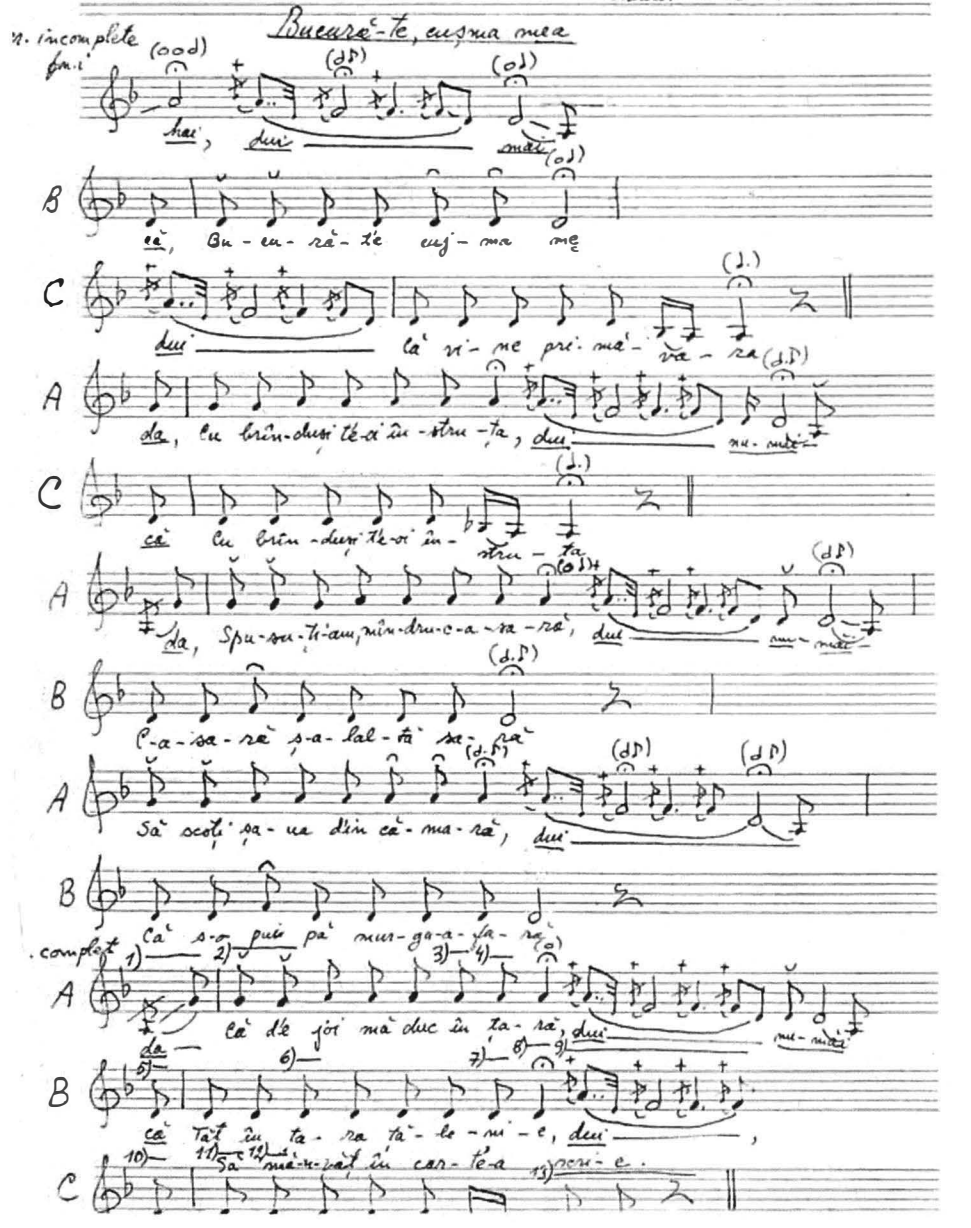
e, hei Că — n-am ă e, bo-i-șo-rii să în-jug ul —, măi ar cu plug u-lu-u-lu ei, Să — și să-mi plug.

Finala reală ♪

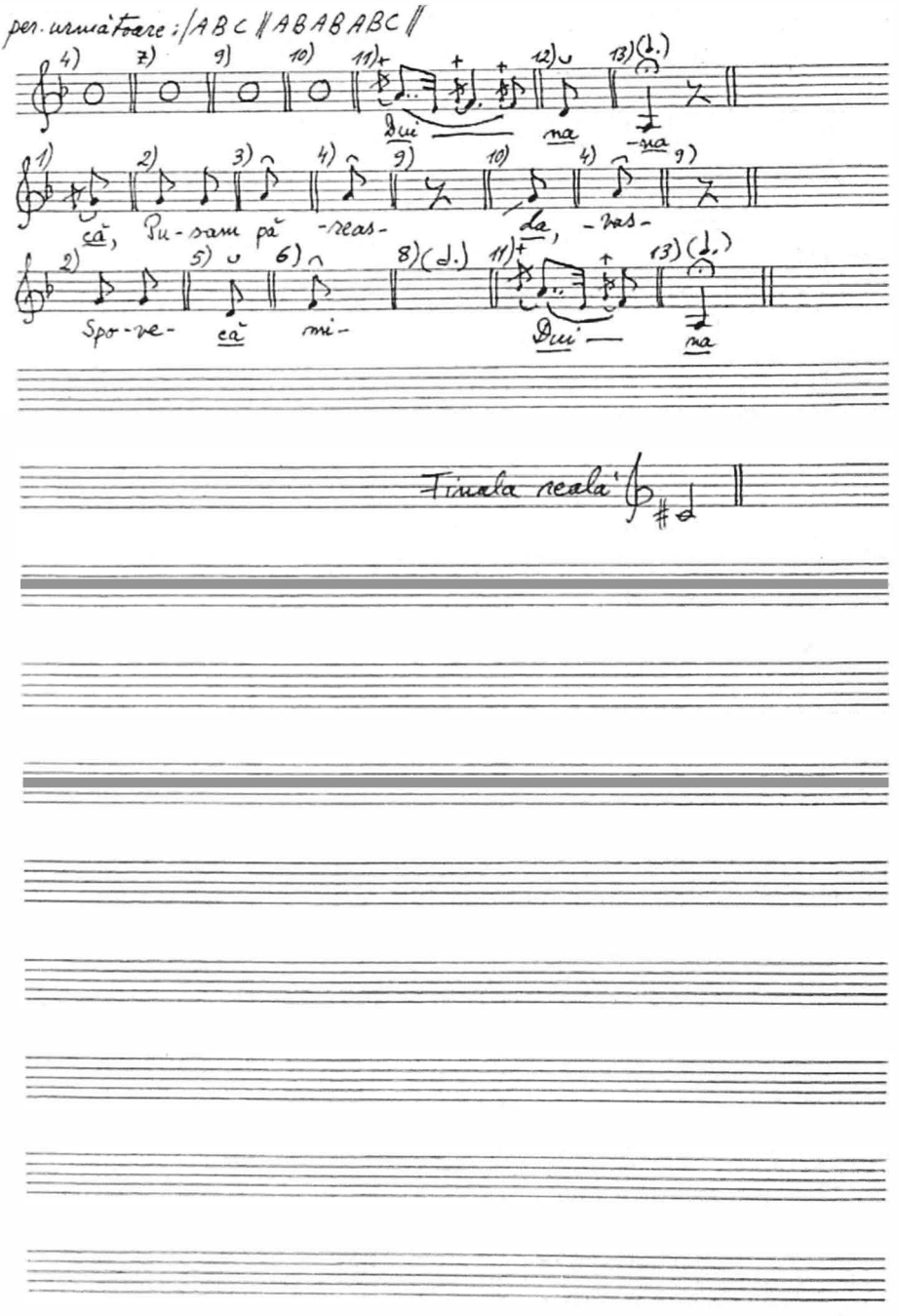
https://biblioteca-digitala.ro

neg 2221 f

con. Mara (Maramureș)
inf. Maria Bohotici
culeg. P. Carp, Buc., 1962
transcr. L. Cernea



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

mg 2221g

com. Mare (Maramureș)
inf. Maria Bohotici, 54 ani
culeg. P. Carp 1962
transcr. E. Cernea

Am auzit rareori

♪ = 200

f.m.i.

hai dui — nu mai

B

C-am a-u-zit ra-re ori

v(C)

dui — că nu-s bu-nă fâr-de hori

A

1) da 2) Nu le-am în-vă-ţat şe-zînd, dui — nu mai

B'

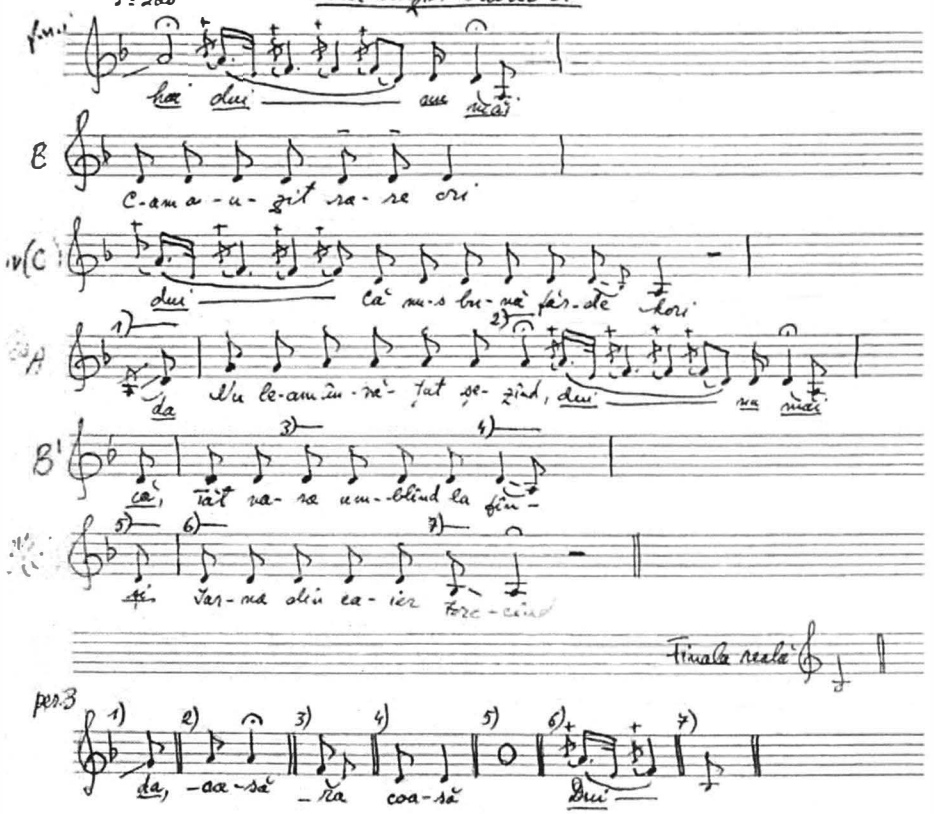
3) 4) că, Tăt va-ra um-blînd la fîn-

5) 6) 7) şi Iar-na din ca-ier Torc-cînd

Finala reală

per.3

1) da, 2) -oa-să 3) -ra 4) coa-să 5) 6) Dui — 7)



https://biblioteca-digitala.ro

mg 3160 I f

con Mara (Maramureș)
inf. Mărie Paul, 75 ani
culeg. E. Cernea, Mara, 18-VIII-1966
transcr. E. Cernea

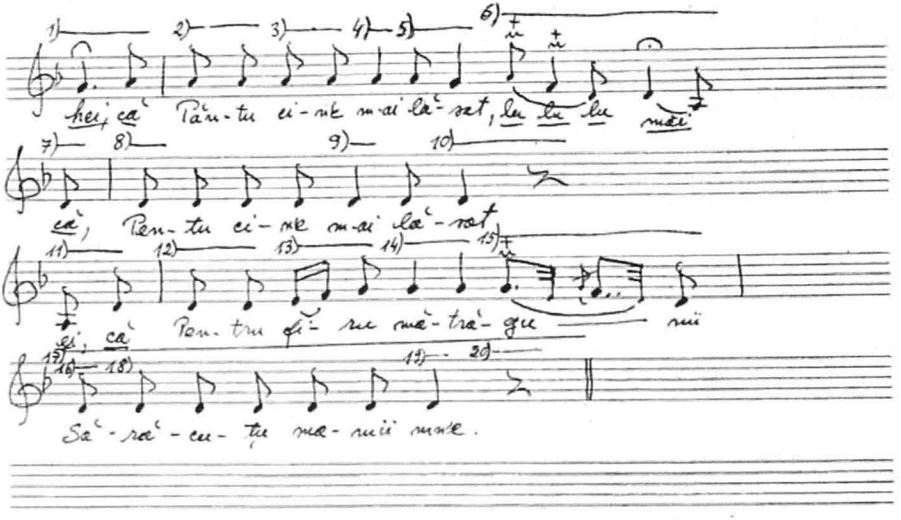
Hei, tu, mîndruluțule x)

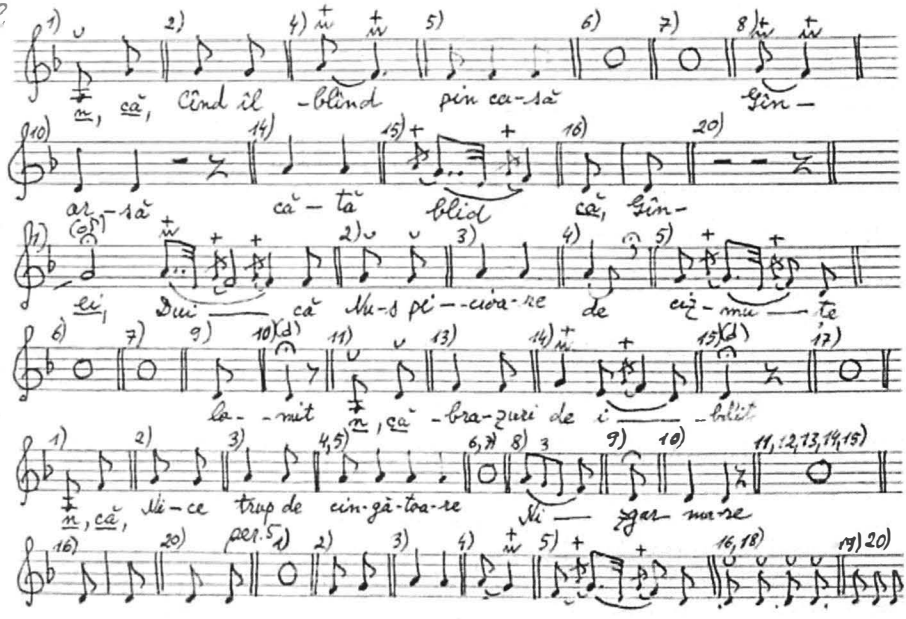
1) 2) 3) 4) 5) 6)
hei, că Pân-tu ci-ne m-ai lă-sat, lu lu lu mai
7) 8) 9) 10)
că, Pen-tu ci-ne m-ai lă-sat
11) 12) 13) 14) 15)
ei, că Pen-tru fi-ru mă-tră-gu — nii
16) 18) 19) 20)
Să-ră-cu-ți ma-nii mne.

er. 2
1) 2) 4) 5) 6) 7) 8)
n, că, Cînd îl -blînd pin ca-să Gîn-
10) 14) 15) 16) 20)
ar-să că-tă blid că, Gîn-

er. 3
1) 2) 3) 4) 5)
ei, Dui — că Nu-s pi-cioa-re de ciz-mu — ți
6) 7) 9) 10) 11) 13) 14) 15) 17)
lo-mit n, că -bra-zuri de i — bilit

er. 4
1) 2) 3) 4,5) 6,7) 8) 9) 10) 11,12,13,14,15)
n, că, Ni-ce trup de cin-gă-toa-re Ni — zgar-ma-re
16) 20) per. 5 1) 2) 3) 4) 5) 16,18) 19) 20)



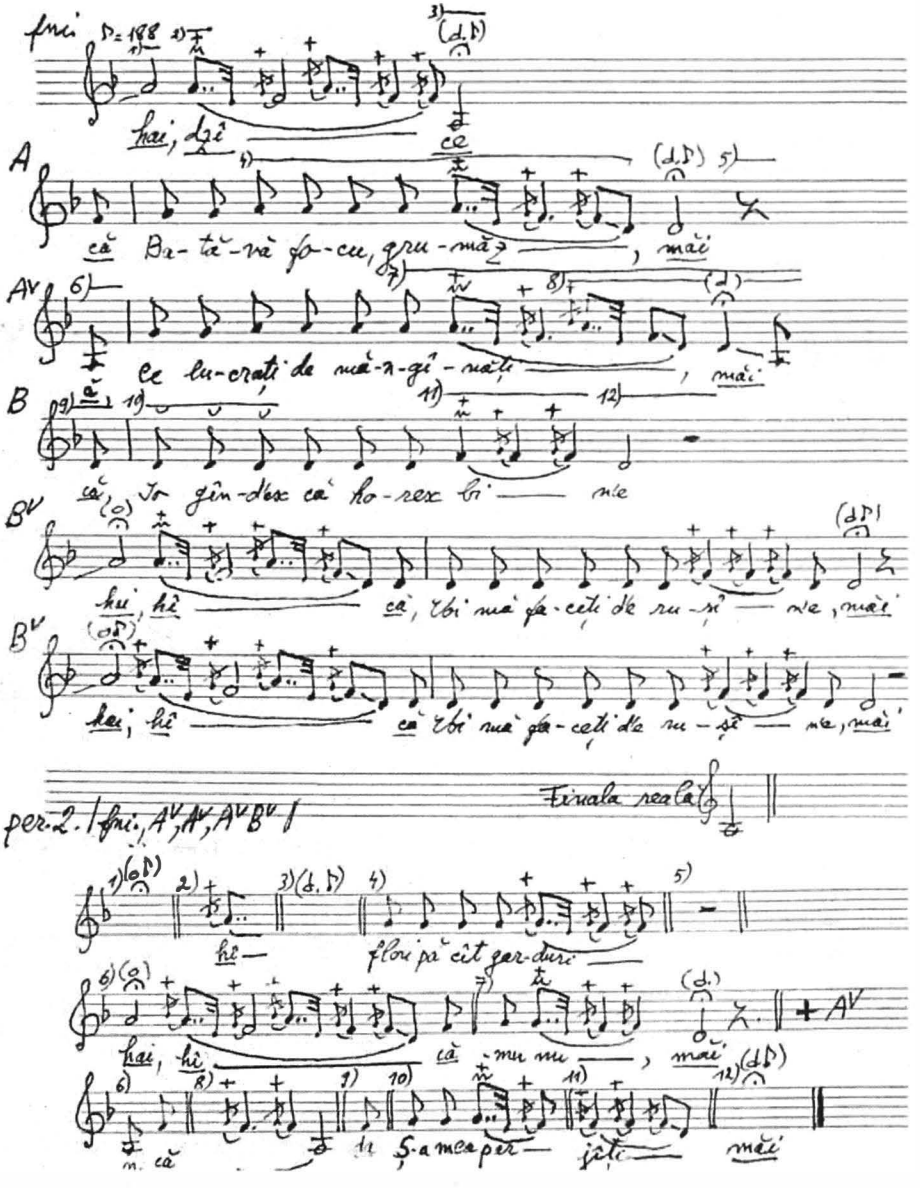


https://biblioteca-digitala.ro

mg 3161 j

con. Mara (Maramureș)
inf. Ileana Tupița, 56 ani
culeg. Z. Cernea, Mara, 19-VIII-1966
transcr. Z. Cernea

Bate-nă fo-cu, gru-mă-zi

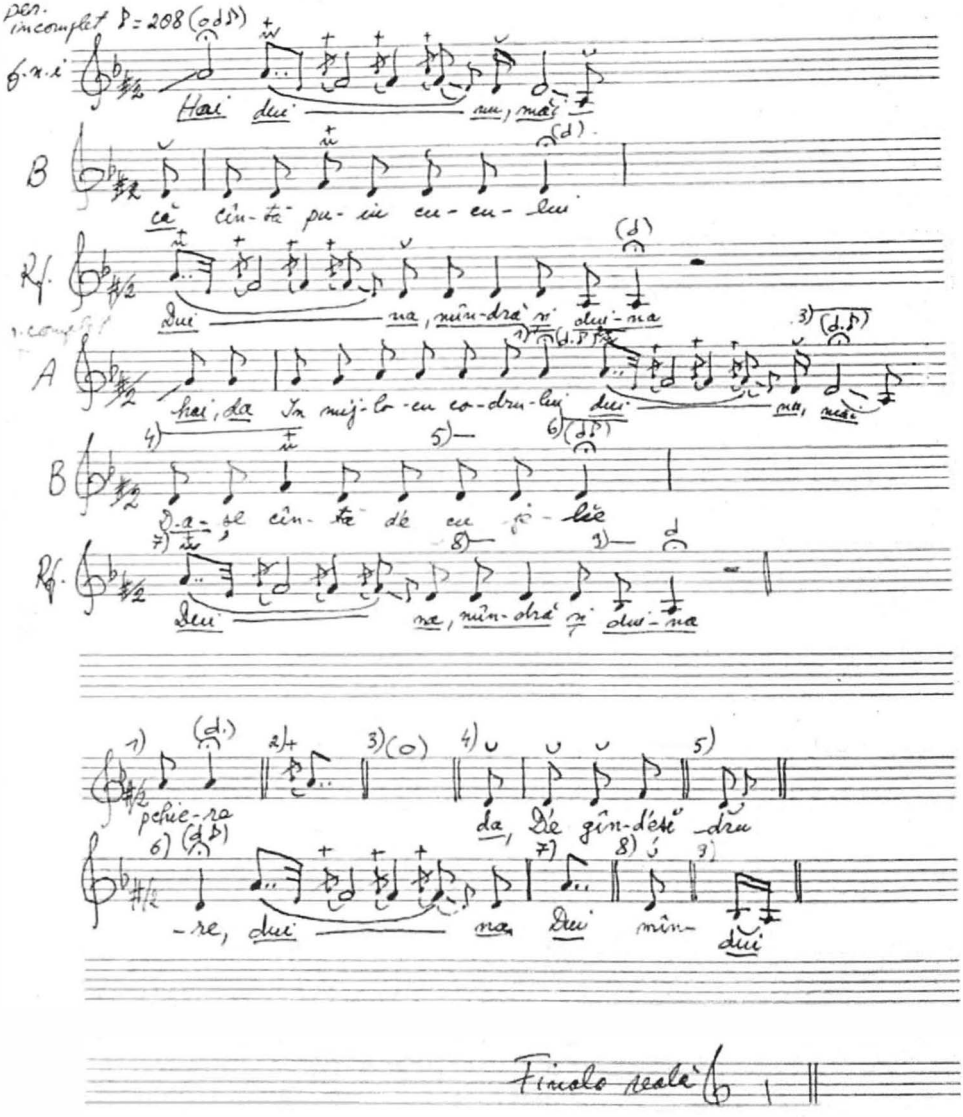


https://biblioteca-digitala.ro

mg 3162 2

com. Mara (Maramureș)
inf. Maria Grigorița, 58 ani
culeg. Ș. Cernea, Mara, 21-VIII-1966
transcr. Ș. Cernea

Cîntă puiul cucului

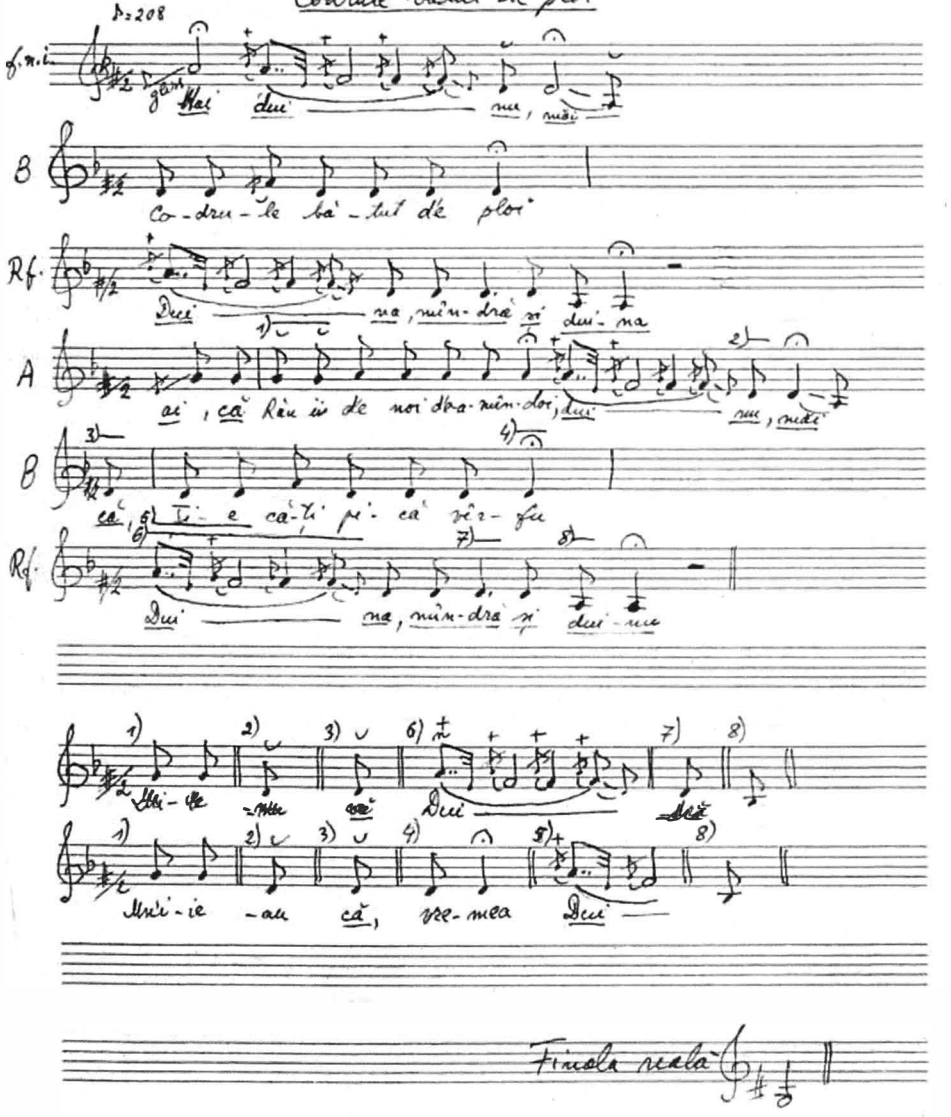


https://biblioteca-digitala.ro

mg 3162 aa

com. Mara (Maramureș)
inf. Maria Grigorița, 58 ani (fosta Bohatiței)
culeg. Z. Cernea, Mara, 21-VIII-1966

Codrule bătut de ploi



https://biblioteca-digitala.ro

mg 3162 bb

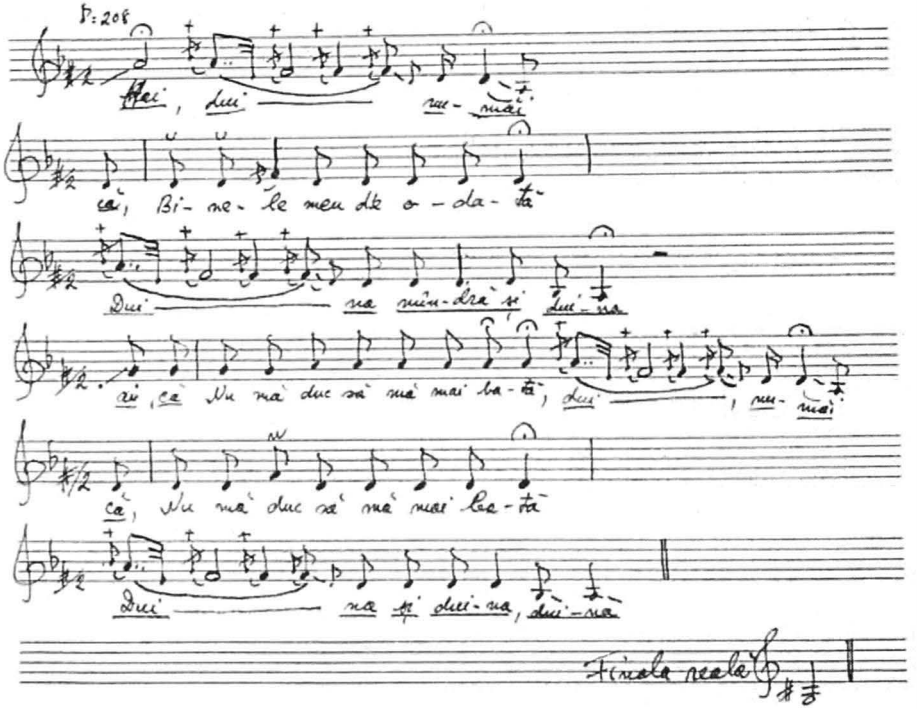
com. Mara (Maramureș)
inf. Maria Grigoriță, 58 ani
fostă Bohotici
culeg. E. Cernea, Mara, 21-VIII-196
transcr. E. Cernea

Binele meu de odată

♪: 208

Hai, dui — nu-mai
că, Bi-ne-le meu de o-da-tă
Dui — na mîn-dră și dui-na
ai, că Nu mă duc să mă mai ba-tă, dui —, nu-mai
că, Nu mă duc să mă mai ba-tă
Dui — na și dui-na, dui-na

Finala reală

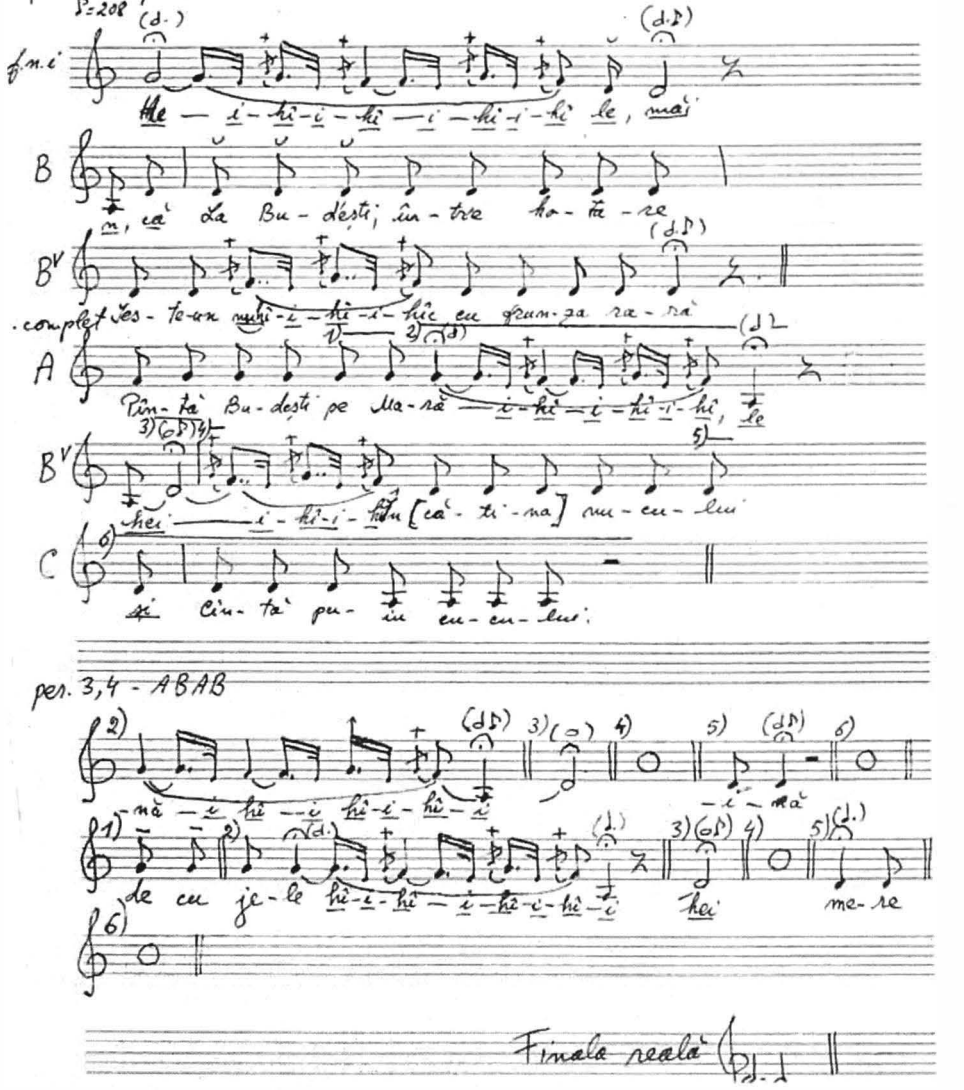


https://biblioteca-digitala.ro

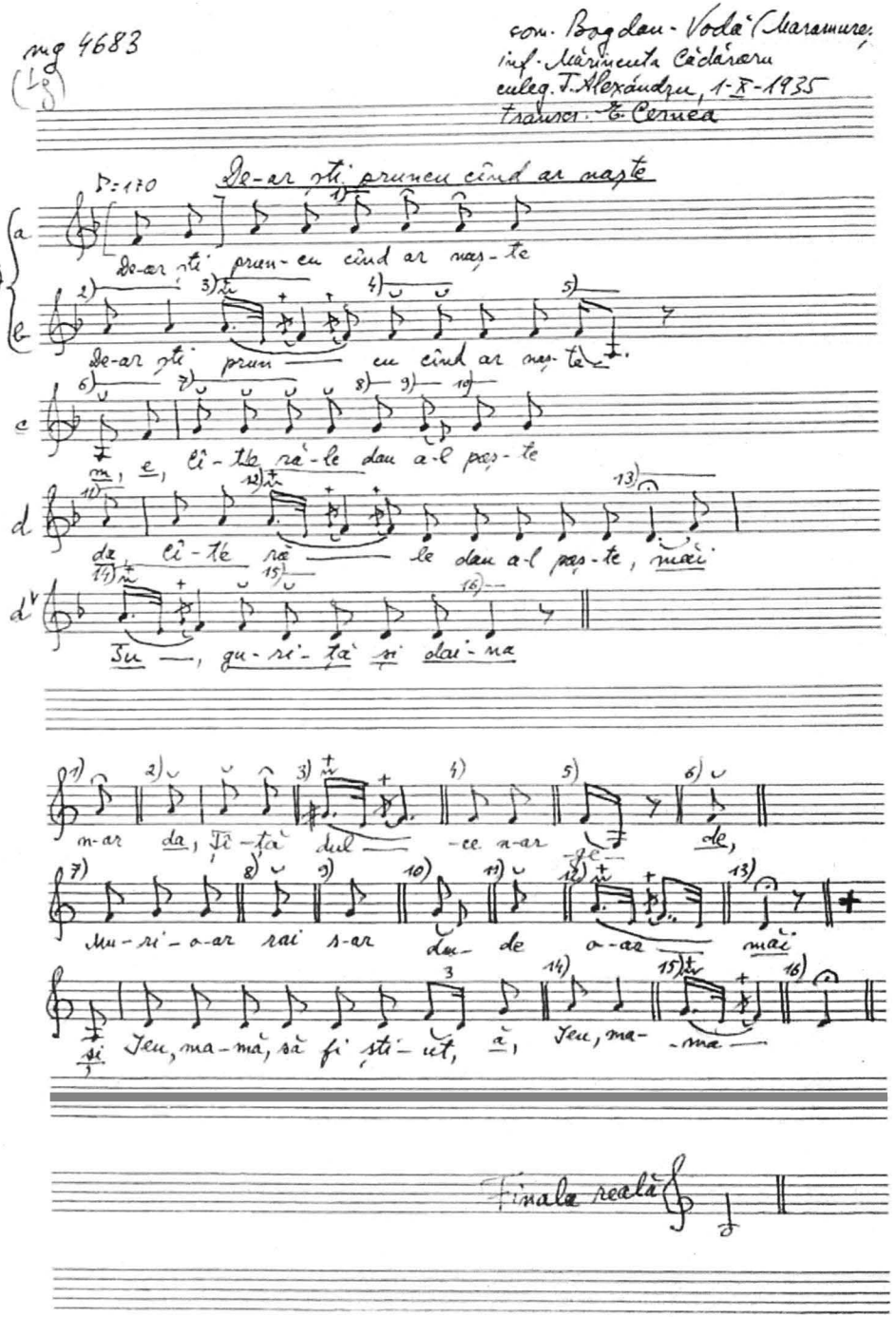
mg 3167 j

com. Budești (Maramureș)
inf. Irina Borodi, 79 ani
culeg. Gh. Cernea, Budești, 24.VIII.1961
transcr. Gh. Cernea

La Budești, între hotare



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro